سِرْبُ الوَحْشِ

أبْحَاثٌ نَصِّيَّةٌ عَرُوضِيَّةٌ

تأليف الدكتور

محمد جمال صقر

كلية دار العلوم بجامعة القاهرة

وكلية الآداب والعلوم الاجتماعية

بجامعة السلطان قابوس

مؤسسة العلياء

الطبعة الأولى
١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م

رقم الإيداع: ٢٠٠٦/٣٩٤٩

الناشر
مؤسسة العلياء
للنشر والتوزيع

٤٦ ش البستان ، عابدين ، القاهرة
ص.ب ٢٠٣٣ الرمز البريدي : ١١٥١١
ت وفاكس ٣٩٦٢٣٤٦
E-mail:elalyaapublisher@yahoo.com



بِسْمِ اللّٰهِ

– سُبْحانَه ، وَتَعالى ! –

وَبِحَمْدِه ، وَصَلاةً عَلى

رَسولِه وَسَلامًا ، وَرِضْوانًا

عَلى صَحابَتِه وَتابِعيهِمْ ،

حَتّى نَلْقاهُمْ !

فِهْرِسٌ

نِصْفُ شِعْرِ الْبُحْتُرِيِّ ، مَنَازِلُ الْبُحورِ في شِعْرِ أبي تَمّام وَالْبُحْتُرِيِّ ، دَلالَةُ الْأخطاءِ الْإمْلائيّةِ وَالتّشْكيليّةِ ، مِنَ الْأخطاءِ الْإمْلائيّةِ الْكاسِرَةِ في ديوانِ أبي تَمّام ، مِنَ الْأخْطاءِ الْإمْلائيّةِ الْكاسِرَةِ في ديوانِ الْبُحْتُرِيِّ ، مِنَ الْأخْطاءِ التّشْكيليّةِ الْكاسِرَةِ في ديوانِ أبي تَمّام ، مِنَ الْأخْطاءِ التّشْكيليّةِ الْكاسِرَةِ في ديوانِ الْبُحْتُرِيِّ ، كَسْرُ الْحَذْفِ ، مَنازِلُ الْكَسْرِ ، كَسْرُ الْبُحْتُرِيِّ ، مِنْ كَسْرِ الْجاهِلِيّينَ ، مِنْ كَسْرِ الْأمَوِيّينَ ، مِنْ كَسْرِ الْعَبّاسِيّينَ ، كَسْرُ التّقْصيرِ ، مَنازِلُ الْكَسْرِ ، كَسْرُ أبي تَمّام ، كَسْرُ الْأمَوِيّينَ ، مِنْ كَسْرِ الْعَبّاسِيّينَ ، كَسْرُ الْإضافَةِ ، مَنازِلُ الْكَسْرِ ، كَسْرُ أبي تَمّام ، كَسْرُ الْبُحْتُرِيِّ ، مِنْ كَسْرِ الْجاهِلِيّينَ ، مِنْ كَسْرِ الْأمَوِيّينَ ، مِنْ كَسْرِ الْعَبّاسِيّينَ ، كَسْرُ الطّمْسِ ، مَنازِلُ الْكَسْرِ ، كَسْرُ أبي تَمّام ، كَسْرُ الْبُحْتُرِيِّ ، مِنْ كَسْرِ الْجاهِلِيّينَ ، مِنْ كَسْرِ الْعَبّاسِيّينَ ، الْخاتِمَةُ جَداوِلُ الْفَصْلِ الْخامِسِ ، حَواشي الْفَصْلِ الْخامِسِ ، كُتُبُ الْفَصْلِ الْخامِسِ .

مُقَدِّمَةٌ

قال سُوَيدُ بْنُ كُراعَ الْعُكْلِيّ (مُعاصِرُ جَريرٍ وَالْفَرَزْدَقِ) :

أَبيتُ بِأَبْوابِ الْقَوافي كَأَنَّما أُصادي بِها سِرْبًا مِنَ الْوَحْشِ نُزَّعا
أُكالِئُهــا حَتّى أُعَرِّسَ بَعْدَما يَكونُ سُــحَيْرٌ أَوْ بُعَيْــدُ فَأَهْجَــعا
عَواصِيَ إِلّا ما جَعَلْتُ أَمامَها عَصا مِرْبَدٍ تَغْشى نُحورًا وَأَذْرُعا
أَهَبْتُ بِغُــرِّ الْآبِداتِ وَراجَعَتْ طَــريقًا أَمَــلَّتْهُ الْقَصــائِدُ مَهْيَعا
بَعيدَةَ شَــأْوٍ لا يَكادُ يَرُدُّها لَها طــالِبٌ حَتّــى يَكِــلَّ وَيَظْلَــعا
إِذا خِفْتُ أَنْ تُرْوى عَلَيَّ رَدَدْتُها وَراءَ التَّراقي خَشْــيَةَ أَنْ تَطَلَّعا

فأدهشني بما فضح في عمل الشعر ، من مشاعر كثيرة مختلطة مضــطربة مضطرمة ، يخفيها الشعراء ، ثم يَدَّعون للمتلقين الوَحْيَ مَرَّةً ، والمَسَّ أخرى !

لقد جعل نفسه في البيت الأول صائد خيول وحشية ، وخيولــه الوحشــية غريبة عن المكان شديدة الفزع . ثم ذكر في البيت الثاني نَصَبَه لاستئناسها . ثــم ذكر في البيت الثالث أن خيوله تلك لا تنقاد له على رغم استئناسها ، إلا كرها . ثم جعل نفسَه في البيت الرابع على نَصَبِه وخيولَه على تَأَبُّدها ، يسلكان سبيل سلفهما من القصائد ومن الشعراء . ثم ذكر في البيت الخامس أن خيوله إذا استقامت معه على سبيل الشعراء ، شردت في المتلقين ؛ فلم يستطع لها ردا . ثم ذكر في البيت السادس أنه ربما توجس من شرودها ؛ فحبسها على نفسه في حظيرة صدره ، ولم يأس على ما بذل فيها من وُسْعه وعُمْره !

لم تكن إذن تلك الخُيولُ الوحشية الغريبة التي أقبل يصيدها ، إلا اللغة ، ولا الحُبولُ التي أقبل ينتظم بها أجسام تلك الخيول الوحشية الغريبة إلا العروض ، ولا الكَرْبُ الذي كَرَبَه من استعصاء الخُيولِ الوحشــية الغريبــة علــى الحُبــولِ ، إلا اصطراع اللغة والعروض بين يديه !

لقد نطق سويد كما ذكر الجاحظ ، عن " عبيد الشعر " (مدرسة المتحنثـين في محراب تهذيبه) ، يدل طلاب فن الشعر وطلاب علمه جميعا ، على منهجهم ؛ عسى أولئك أن ينتهجوه ، وعسى هؤلاء أن يفهموه !

ولما كنتُ من طلاب علم الشعر ، جعلت همـي أن أتتبـع مُصْنـطَرعات العروض واللغة في نصوص الشعر (القصائد) ، مهما كان زمانها ومكانها ؛ فلقد أغناها عن الزينة لي ، شرف عروبتها !

لفني الدهر على تلك الحال ، وتجمعت لدي أبحاث يجمعها ذلك الجـامع ؛ فرأيت أن أنشر منها ، وأن أجعل لها هذا العنوان المستمر : " سِـرْبُ الْـوَحْشِ : أَبْحاثٌ نَصيَّةٌ عَروضيَّةٌ " .

أما " سِرْبُ الْوَحْشِ " ، فتعبير سديد مسروق من سويد !

وأما " أَبْحاثٌ " ، فمن نشأة كل فصل من فصول الكتاب ، وحده .

وأما " نَصيَّةٌ عَروضيَّةٌ " ، فمن اجتماع تلك الأبحاث على اعتماد القصـائد الطبيعية الكاملة ، لا الأبيات المبتسرة الناقصة ، ناظرة في أوزانها وقوافيها معا ، تنبيها على خصائصها الصوتية العروضية المعول عليها في تمييز أنواع الشعر ، توصلا إلى الأفكار البنائية المعول عليها في أداء رسائل النصوص وتلقيها .

فإن أكن انقطعت قبل الغاية ، فَعَسى الحَقُّ – سـبحانه ، وتعـالى ! – أن يصبرني ويوصلني ويُظفرني :

حَدِّثوها عَنّي وَعَنْ حُسْنِ ظَنّي ؛ صارَ عِنْدي الظَّلامُ كَالنّورِ حِصْنا !

وكتب بمسقط قصبة عمان ، محمد جمال صقر

في 1426/11/14هـ=2005/12/16م

mogasaqr@yahoo.com

الفَصْلُ الْأَوَّلُ

الْقافِيَةُ الْمُوَحَّدَةُ الْمُقَيَّدَةُ وكَلِمَتُها في الشِّعْرِ الْعُمانِيِّ

مقدمة

{1} مضطرا أعبأ بالنظر في تاريخ الشعر العماني على وفق تاريخ الحكم العماني ؛ فقد حمل عليه بعض الباحثين ما خرج به من نتائج نظره في تاريخ الشعر على وفق تاريخ الحكم في سائر بلاد العرب، من التردي في مأزق الركاكة والتكلف ، الذي طبع على شعر العصر الوسيط بين زمان نهضة العباسيين وزمان نهضة المحدثين [1] . وهو الأمر الذي دعا إلى النظر في سر ذلك التردي الوسيط في سائر بلاد العرب ، ثم إلى النظر في كونه في عُمان ، فظهر أنه إذا كان الحكم في سائر بلاد العرب للأتراك والمماليك حوالي ستة قرون من القرن الهجري السابع ، وهم من العجمة والعي عن البيان العربي فهما وإفهاما ، بحيث كسدت لديهم سوق الشعر ، وراجت لدى العامة الذين عُرفوا من قديم إلى حديث ، بالإعراض عن حقائق الشعر والإقبال على أباطيله ، فصنع لهم الشعراء من الركاكة والتكلف ، ما أرضاهم – فإن الحكم في عُمان ظل للعرب ، وإن شعراء عُمان ظلوا على طريقة شعراء العرب في الزمان الأول ، من انتجاع الحكام وامتداحهم واصطناع فاخر الشعر لهم [2] ، بل كان أكثر الأئمة والحكام أنفسهم حريصا على الشعر سماعا وقولا [3] .

{2} لقد كان محقق ديوان الشعر العماني من ذلك العصر، ينبه على متانة لغته ولا يزيد ، وكأنه يخشى أن تدرك شاعرَه وصمة العصر الوسيط [4] ، أو يبوح بتميزه على تخوف من أن يرمى باجتزاف القول [5] ، ثم كان دارس شعراء النهضة الحديثة العمانيين يلح على ذكر " دورهم الريادي "، و" فكرهم التجديدي " ، وعلى قرن " دورهم " في ذلك " بدور " محمود سامي البارودي الذي عاد إلى الينابيع الثرة ليمتاح منها ما يحيي به موات الشعر [6] ، وكلا صنيعي المحقق والدارس أقرب إلى إثبات تردي الشعر العماني فيما تردى فيه شعر سائر بلاد العرب آنئذ ، منه إلى نفيه !

{3} لقد حاول الدكتور أحمد درويش عرض نماذج لإفلات الشعر العماني من أن تشمله تلك الظاهرة ، ثم ذكر الحاجة إلى دراسات أخرى تحمل هذا العبء [7] .
وينبغي لي أن أذكر أنه على رغم كون هذه المسألة على النحو الآنف عرضه ، سبب ولوجي حمى الشعر العماني ، فضلا عن شهرة بقائه خصبا لم يقض له البحث حقه – لم أر المنهج التماس النماذج الكثيرة وبيان نجاتها من وصمة العصر الوسيط ؛ إذ هو أشبه شيء بالصراخ في الخلاء ، لا أَثَرَ ولا سَمْعَ ، و" كُلُّ مُجْرٍ في الخَلاء يُسَرُّ " ! بل المنهج التماس النماذج الكثيرة من عصور الشعر العماني كلها ، وموازنة بعضها ببعض .

إن الناقد الألمعي الشيخ الآمدي ، لما وجد في شعر أبي تمام والبحتري ، اختلافا شديدا ، لم ير الفصل فيه أن ينظر في شعر كل منهما وحده ، بل أن يضع شعر كل منهما بإزاء الآخر ، بل قد خلص إلى استحسان حصر النظر في القصيدتين المتفقتين في المعنى وفي العروض [8] ، وبه قال القرطاجني [9] ، واستمر اعتقاده إلى عصرنا هذا [10] .

{4} من ثم نظرت في عصر النباهنة (549- 809هـ/ 1154- 1456م) ، فاخترت الستالي أبابكر أحمد بن سعيد الخروصي (584 – 676هـ) ، معاصر مبتدأ العصر الوسيط ، وأشهر مذكور بالاقتدار مع النبهاني [11] ، ثم نظرت في عصر اليعاربة (1622- 1741م) ، فاخترت الحبسي راشد بن خميس بن جمعة بن أحمد (المولود سنة 1089هـ المجهول سنة الوفاة) ، معاصر معمعة العصر الوسيط، والمذكور المشهور بكثرة الشعر والتصرف فيه [12] ، ثم نظرت في عصر البوسعيديين (1741م إلى الآن) ، فاخترت البهلاني ناصر بن سالم بن عديم الرواحي (1273- 1339هـ/ 1860- 1920م) ، معاصر معمعة النهضة الحديثة في سائر بلاد العرب ، وثورة رادة مدرسة إحياء الشعر ، والمذكور في ذروة شعراء عمان [13] ، ثم أضفت الصقلاوي سعيد بن محمد الجنيبي، العائش بيننا معاصرا لطفرات الحداثة ، وهو المذكور " بخلاصة الشعر العماني النقية الآن " ،

و" السلفية العصرية " أو " العصرية السلفية " [14] ، عسى أن أبين ما بلغتــه هــذه المدرسة الشعرية العمانية من خلال وارثها المعاصر، وأستبين ما تبلغــه ضــحى الغد .

{5} تتناول الموازنة أجزاء أطرافها كلها حين تكون من الانحصار والاقتصار بحيث تمكنها من ذلك ، كأن تكون قصيدتين أو ثلاثا ، فأمــا إذا كانــت أطرافهــا دواوين كاملة ، كحالها معي هنا ، فينبغي للباحث أن يختار للمقارنة العناصر التي تقفه على مواطن تميز أطرافها ، معتمدا في هذا على الظن الغالب ، ومستعينا بما سبقه من دراسات [15] .

لقد اخترت لموازنة شعر أولئك الشعراء بعضه بــبعض، **القافيــة وكلمتهــا** ، قاصدا بالقافية آخر ساكنين في البيت مع ما بينهما من متحركات متى كانت ، ومع المتحرك الذي قبلهما [16] – إنها إذن مجموعة من الأصوات المجــردة فــي آخــر البيت ، ربما كانت تفعيلته الأخيرة ، أو أكثر ، أو جزءا منها – وقاصدا بكلمــة القافية ما قام من عناصر الجملة بأداء تلك القافية . إنها إذن مجموعة من الأصوات الحية ، لا تحديد لموقعها من الجملة ، وربما كانت كلمة واحدة منها ، أو أكثر ، أو جزءا من كلمة . ومن ثم يبدو إطلاق مصطلح (كلمة) على كل حــال مــن تلــك الأحوال ، توسعا ، وهو من أعراف العروضيين [17] .

{6} قال المعري على لسان الحصان للبغل : " أَمّا دَعْواكَ نِظامَ الشِّعْرِ ، فَخَلَّةٌ لا تُفْتَقَدُ مَعَها زَلَّةٌ . إذا جاءَ الرَّوِيُّ فُضِحَ الْغَوِيُّ . وَلَوْ قيلَ إنَّ الْقافِيَةَ سُمِّيَتْ قافِيَةً لِأَنَّها تَقْفو الْجاهِلَ بِها أَيَّ تَعِيِّه ، لَكانَ ذلكَ مَذْهَبًا مِــنَ الْقَــوْلِ . وَالْقَــرِيضُ مُشَــابِهٌ أُمَّ أَدْراصٍ، وَمَنْ سَلَكَها غَيْرَ خَبيرٍ ، فَكَأَنَّما سَقَطَ مِنْ ثَبيرٍ " [18] .

ولكل ساقطة لاقطة : شاعر خصم لا يرحم ، أو عالم ناقد لا يكتم ! وإنما كان للقافية وكلمتها صفة المهوى أي المكان الذي يسقط منه فتندق عنقه من لا علم لــه به ، بأمرين :

أولهما : بروز هذا الموضع من البيت وجملته ، للشاعر والناقد جميعا ، فأمـــا الشاعر الواعي فإنه يختار له أبرز عناصر جانبي قصيدته العروضـــي واللغـــوي تأثيرا في توصيل رسالتها ، وأما الناقد الواعي فإنه يراعي ذلك في ذوقه للقصيدة .

والآخر : توحيد قوافي أبيات القصيدة الواحدة ، فتكرار مجموعة من الأصوات كلما جاء هذا الموضع من البيت وجملته ، يزيده خصوصية تستولي على الانتباه ، بما يجتمع فيه من عناصر " مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها مـــن العمل ، بغية التسوية بين ما ليس بمتساو ، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة " [19] .

إنه يغري الناظر في القصيدة بملاحظته قبل غيره ، ليـــوازن بـــين (كلمـــات القافية) التي كان توحيد القافية سبب اشتباهها صوتا ، في حين أن كلا منها فـــي واد [20] . ولقد كان من فطنة بعض كبار الأسلوبيين العرب في زماننا هذا ، لكـــون هذا الموضع من البيت وجملته مجتمع أبرز مميزات الشعر العربي ، أنه صار كلما استعصت عليه العلل والأحكام يحتكم إليه وإلى خصائصه [21] .

{7} ولا يقل عن ذلك كله إغراء باختيار القافية وكلمتها ، انحصار هذا الموضع بحيث يمكنني التمهيد للنظر فيه بالإحصاء . لقد رضيت منذ زمان ، جدوى اعتماد الإحصاء ، وصرت كلما مضيت في طريقي أزداد به رضا ونفـــرة ممـــن يلقـــي الأحكام غفلا منه . ولست في ذلك بمنبتٍّ من طريقـــة علمائنـــا القـــدماء ؛ فمـــا الاستيعاب الأولي الذي التزموه مدخلا إلى علومهم ، إلا نمط منه تمسكوا به [22] .

ولقد خرجت أبحاث زعمت اعتماد الإحصاء ، نفر الباحثون منها وســـاء بـــه ظنهم ، والحق أن الذي زعموه عد لا إحصاء ؛ إذ يقف عند حصر عنصر يغلـــب أن يكون اختياره تقليدا محضا أو خبط عشواء ، فأما الإحصاء فيتجاوز ذلك إلـــى إعطاء " البيانات القابلة للتوظيف في مجال الكشف عن أدق خواص النص علـــى المستويات التحليلية المختلفة كافة " [23] لينظر بها الباحث في إحكام عمله .

{8} وينبغي درء تهمة (الشكلانية) عن هذا النمط من الأبحاث بالتمسك بالشكل نفسه لا التبرؤ منه ؛ إذ هو في الحقيقة مضمون محض ؛ فالفكر والعبارة عنه شيء واحد [24] ، أو هو على الأقل ، القسم الفني من المضمون ، الذي يعول عليه في تمييز الأساليب [25] ، وكفى بتقديس الشكل دلالة على تعلقه بأصول التفكير [26] .

{9} أقدم دراسة القافية الموحدة ، لما لتوحيدها من أثر في قيمتها سبق بيانه ، ولانحصار القافية المعددة في بعض شعر الحبسي والصقلاوي . وعلى رغم كون توحيد القافية تكرارا لمجموعة الأصوات التي تكونها آخر كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة ، ينبغي التنبيه على خطر حرف الروي دون غيره من تلك الأصوات في توحيد القافية وتعديدها .

لقد أراد الدكتور أحمد كشك كفكفة غلواء زعم الشعراء المحدثين أنهم حرروا القافية ؛ " لأن ترخصا في قيمة الروي ليس ترخصا في القافية كلها . فقد علمنا أن الوصل والتأسيس والردف والخروج أجزاء قافية ووجود هذه القيم مع ضياع الروي لا يثبت أن القافية قد ضاع أمرها في شعرنا المعاصر تماما . على دارس الشعر إذ عن له أن يدرك التطور في القافية أو قل التحرر فيها ، أن يقيس هذا التحرر بمنظور القافية الأشمل بحروفها وحركاتها ، وكل ما تلتزمه من قيم لغوية تتم حدها الإيقاعي ؛ ومعنى ذلك – كما قلت – نفي تصور القافية من خلال حرف واحد من حروفها فحسب " [27] ، فأوحى بأنه لا أثر لتعديد الروي في توحيد القافية ، وهو رأي له شيعته من نقاد الشعر الحديث المتعصبين له، أثار شاعرا عموديا فاستنكره وذكر أن القافية لا تقوم بغير الروي، وتمسك بما رواه ابن كيسان من جعل القافية هي حرف الروي نفسه [28] .

والحقيقة في غير تعصب ، أن حرف الروي ركن مؤثر وجودا وعدما ، في توحيد القافية وتعديدها، وليس أدل على ذلك من تفقد سيرة القافية الخالية منه. إننا

نظرنا في قصيدة الحبسي " أنيسة الوحيد " أسبق ما عدّد قافيتَه ورودا ، فوجدناها تبدأ بقافية مطلقة مردفة بالألف موصولة بالياء، رائية :

" الحمد لله الوهوب الباري   الخالق المهيمن الجبارِ " [29]

وتثني بها كذلك في البيت الثاني ، ما دام الراء رويا ، حتى إذا ما صارت دالية ، صارت مطلقة مجردة موصولة بالياء ، ثم غير ذلك :

" مدبر الأمر المليك الصمد   المستعان الواحد المنفردِ " [30]

ونظرنا في قصيدة الصقلاوي " لو كنت معي " ، أسبق ما عدد قافيته ورودا، فوجدناها تبدأ مقيدة مجردة، رائية :

" لو كنت معي يا فتنة من زمن

لتحول كل الأصفر أخضر " [31] ،

وتثني بها وتثلث كذلك، ما دام الراء رويا، حتى إذا ما صارت تائية، صارت مطلقة مردفة بالألف موصولة بالياء ، ثم غير ذلك :

" لو كنت معي..

لعشقت بصوتك أحلى النغمات " [32] .

إن القافية عندئذ تتعدد من جهة كل جزء منها، وكأن حرف الروي سلك عقدها الذي انقطع فانفرطت حباته .

أقدم بحث القافية الموحدة لأهميتها ، وأقدم بحث المقيدة منها لانحصارها ، معتمدا معطيات إحصاء العناصر الدالة أفكارا يدور عليها البحث، مجتهدا في تفصيلها وتفسيرها ، مستعينا بالله على سَلْسَلَةِ الأبحاث فيما بقي :

الجدول الأول

القافية المقيدة	المردفة	المجردة	المؤسسة	المقصورة	المجموع
في شعر الستالي	16.66	66,66	16.66	صفر	4.08
في شعر الحبسي	62.74	25.49	11.76	صفر	14.65
في شعر البهلاني	20	66,66	صفر	13.33	15.46
في شعر الصقلاوي	20	40	40	صفر	11.90
المجموع	48.05	37.66	11.68	2.59	12.14

تنبيهات :

- راعيت في ترتيب الجداول نسب استعمال الأنواع في مادة البحث ، فإذا اتفقت النسب راعيت الترتيب العروضي العلمي .
- المُقيَّدة هي الساكنة الرَّويّ الذي هو الصوت الصامت الثابت دون غيره من أصوات القافية .
- المُرْدَفة هي التي قبل رويها ألف أو واو أو ياء ساكنة تسمى (رِدْفا) .
- المُؤَسَّسة هي التي قبل الحرف الذي قبل رويها ألف تسمى (تأسيسا) .
- المُجَرَّدة هي الخالية من الردف والتأسيس .
- المَقْصورة هي التي رويها ألف أصلية .
- مجموع القصائد المقيدة القافية الموحدة ، من قصائد الدواوين كلها ، 6 من 147 للستالي ، و 51 من 348 للحبسي ، و 15 من 97 للبهلاني ، و 5 من 42 للصقلاوي ؛ فهي إذن 77 من 634 .

الجدول الثاني

الروي	القافية المقيدة	في شعر الستالي		في شعر الحبيسي		في شعر البهلاني		في شعر الصقلاوي		المجموع	
ر	مجردة	33.33	50	5.88	15.68	26.66			40	11.68	22.07
	مردفة			7.84				20		6.49	
	موصولة	16.66		1.96				20		3.89	
م	مردفة	16.66		13.72	15.68	6.66	13.33			11.68	14.28
	مجردة			1.96		6.66				2.59	
ل	مجردة	33.33		1.96	7.84	20				7.79	11.68
	مردفة			5.88						3.89	
د	مجردة			1.96	7.84	6.66		20		3.89	7.79
	مردفة			3.92						2.59	
	موصولة			1.96						1.29	
ب	مردفة			5.88		6.66				5.19	
ك	مجردة			5.88	7.84					3.89	5.19
	موصولة			1.96						1.29	
ف	مردفة			3.92					40	2.59	5.19
	مجردة							20		1.29	
	موصولة							20		1.29	
ح	مردفة			1.96	3.92	6.66				2.59	3.89
	مجردة			1.96						1.29	
ز	مردفة			1.96	3.92					1.29	2.59
	موصولة			1.96						1.29	
ط	مجردة			3.92							
ن	مردفة			3.92							
س	مجردة			1.96		6.66				1.29	2.59
	موصولة									1.29	
ت	مردفة			3.92						2.59	
ث	مردفة			1.96	3.92					1.29	2.59
	موصولة			1.96						1.29	
ا	مقصورة					13.33				2.59	
ع	مردفة			1.96						1.29	
ص	مردفة			1.96						1.29	
ق	مردفة			1.96						1.29	
خ	مجردة			1.96						1.29	
ج	مردفة			1.96						1.29	

الجدول الثالث

	صورة بيت القافية المقيدة	في شعر الستالي	في شعر الحبيسي	في شعر البهلاني	في شعر الصقلاوي	المجموع
المردفة	سريع واف مطوي العروض مكشوفها مطوي الضرب موقوفه	100	75			67.56
	كامل مجزوء صحيح العروض مذيل الضرب		12.50	33,33		13.51
	رمل واف محذوف العروض مقصور الضرب		6.25			5.40
	متقارب واف صحيح العروض مقصور الضرب		3.12	33,33		5.40
	رجز موشح مذيل الضرب			33,33		2.70
	مجتث مجزوء صحيح العروض مسبغ الضرب		3.12			2.70
	متقارب حر مقصور الضرب				100	2.70
المجردة	رمل واف محذوف العروض والضرب	50	15.38	40		37.58
	كامل تام صحيح العروض والضرب			30		10.34
	مجتث مجزوء صحيح العروض والضرب		23.07			10.34
	متقارب واف صحيح العروض محذوف الضرب	25	15.38			10.34
	طويل واف مقبوض العروض والضرب		7.69	10		6.89
	بسيط واف مخبون العروض والضرب		15.38			6.89
	رجز مشطور صحيح الضرب	25		10		6.89
	كامل مجزوء صحيح العروض والضرب		7.69			3.44
	كامل منهوك صحيح الضرب				.50	3.44
	رمل واف صحيح العروض والضرب			10		3.44
	رمل مجزوء صحيح العروض والضرب		7.69			3.44
	مقتضب مجزوء مطوي العروض والضرب مقطوعهما				50	3.44
	متدارك واف مخبون العروض و الضرب		7.69			3.44
المؤسسة	مجتث مجزوء صحيح العروض والضرب		50			33,33
	رمل مجزوء صحيح العروض والضرب		16.66		50	22,22
	بسيط مخلع		16.66			11,11
	كامل مجزوء صحيح العروض مرفل الضرب	100				11,11
	خفيف واف صحيح العروض والضرب		16.66			11,11
	متدارك حر مقطوع الضرب				50	11,11
المقصورة	رجز تام صحيح العروض والضرب			100		100

الجدول الرابع

كلمة القافية المقيدة	1 اسمٌ مجرور: مضاف إليه	مجرور بالحرف	جار محذوف	2 فعلٌ مستتر الفاعل: ماض	مضارع	أمر	3 اسمٌ تابع اسم: نعت	معطوف	بدل	توكيد لفظي	4 اسمٌ مفعول أو نائبه: مفعول به	مفعول مطلق	مفعول له	مفعول فيه	5 فاعلٌ أو اسم نائبه: فاعل	نائب فاعل	6 اسمٌ خبر مبتدأ أو ناسخ: خبر مبتدأ	خبر فعل ناسخ	خبر حرف ناسخ	7 مبتدأ أو اسمٌ ناسخٍ مؤخرٌ: مبتدأ مؤخر	اسم فعل ناسخ	8 اسمٌ حالٌ أو تمييز نسبة: حال	تمييز	9 مبتدأ أو اسمُ ناسخٍ محذوف الخبر: مبتدأ	اسم حرف ناسخ	10 حرف معنى محذوف المدخول للجملة: حرف استفهام	حرف نفي	11 مبتدأ مضمَّن الخبر
في شعر السنتالي	40.43	5.46		4.19	1.63	1.09	14.20	15.84	0.54		3.82				4.91	0.54	3.26		0.54	1.63		0.54		صفر		0.54		صفر
	45.90			7.65			30.60								5.46		3.82											
في شعر الحبسي	27.16	4.71		11.12	10.63	0.49	16.03	10.47	0.65		4.74	0.65		0.16	3.76	0.32	4.45	1.14	0.49	1.63		0.49	0.16	0.16	0.16	صفر		صفر
	33.87			22.25			27.49				5.56				4.09		4.09					0.65		0.32				
في شعر البهلاني	21.79	12.73	0.15	22.65	5.46	0.39	12.26	7.34	1.17		4.68		0.07		4.37	0.23	6.65	0.46	0.39	1.56	0.31	0.41	0.07	0.07	0.62	0.07	0.07	صفر
	34.68			28.51			20.78				4.76				4.60		3.51			1.87		0.39		0.70		0.15		
في شعر الصقلاوي	24	4.08		8.16	12.24	2.04	26.53	4.08			6.12				4.08		4.08			صفر		1.02	2.04	صفر		صفر		1.02
	28.57			22.44			30.61															3.06						
المجموع	25	10.03	0.09	17.26	6.90	0.55	14.13	8.79		0.09	4.69	0.18	0.04	0.04	4.23	0.27	2.71	0.59	0.41	1.51	0.18	0.41	0.18	0.09	0.41	0.09	0.04	0.04
	35.12			24.72			23.94				4.94				4.51		3.72			1.70		0.59		0.50		0.13		

تنبيه : مجموع أبيات قصائد البحث (2172) ، للسنتالي منها (183) ، وللحبسي (611) ، وللبهلاني (1280) ، وللصقلاوي (98) .

أولا : القافية المقيدة على العموم

{10} إن النسبة القليلة التي قدمها الجدول الأول لتقييد القافية في الشعر العماني على العموم (12.14%)، غير غريبة عن الشعر العربي القديم وما نحا نحوه مما بعده [33] ، وهو ما أثار الباحثين إلى كشف سره وتفسيره، فكان منهم من رأى الشعر موسيقا تكون بالحركة والمد ولا تكون بالسكون إلا تعمدا ؛ رغبة في طريقة تعبيرية خاصة [34] ، وهو فيما أحسب، الرأي المتناقل بين أهل اللغة والأدب غير ذوي العلم المكين بالموسيقا، وكان منهم من دعا إلى اختيار أحد أمور ثلاثة:

أن يكون السكون أثقل من الحركة لا كما علمنا علماؤنا القدماء، ومن ثم آثر الشعراء الحركة رغبة لشعرهم في الشياع والخلود، أو أن يكون السكون أخف من الحركة كما علمونا، غير أن الشعراء المغرمين بالأصعب، آثروا الحركة إدلالا بصنعتهم وقدرتهم، أو أن يكون قد ضاع من الشعر القديم كثير، كما قال أبوعمرو بن العلاء، فألبست علينا النسبة [35] .

إن خروج الشعر العربي العماني على النحو القديم نفسه، يثبت ألا لبس هناك، فضلا عن إثباته وثاقة العلاقة، ثم إن التحريك الذي يزيد آخر البيت مقطعا طويلا مفتوحا (ص ح ح)، أثقل- بلا ريب- من التسكين، أما ارتباط الموسيقا بالحركة فككل شيء في هذه الدنيا، غير أنه لا يكون إلا بالسكون !

إن السكون ركن الإيقاع الذي هو أساس الموسيقا ، ثم هو قرار اللحن الذي هو قالبها.

إن الحقيقة عندي أن إطلاق القافية وتقييدها جميعا، متعلقان بطريقة المتكلمين في الوقف- والقافية موضع الوقف المطمئن من البيت- التي كانت بالتحريك ثم صارت بالتسكين [36] ، وهو ما يسلمنا إلى الفكرة التالية .

ثانيا : القافية المقيدة على الخصوص

{11} إن نسبة تقييد القافية في شعر الستالي (4.08%)، ثم الحبسي (14.65%)، ثم البهلاني (15.46%)، التي قدمها الجدول الأول، وبينت اتجاه الشعر العماني إلى زيادة تقييدها قليلا قليلا، غير غريبة كذلك عن طريقة سائر الشعر العربي [37]. وقد رأى الدكتور أنيس أن زيادة تقييدها في شعر العباسيين عنه في شعر الجاهليين، ملاءمة حدثت بينه وبين غناء ذلك الزمان، "بل لا يزال الملحن فينا يرى مثل هذه القافية أطوع وأيسر في تلحين أبياتها" [38]. وتوقف الطرابلسي فيما رآه من زيادة تقييدها عند شوقي عنه عند من قبله، ثم زيادته عند الشابي كثيرا عنه عند شوقي، ليقول: "إذا كان ذلك دليلا على محاولة للتحلل من قيود الإعراب عند الشابي، فإنه لا يسمح باعتقاد أن شوقي رام هذه المحاولة" [39].

إنه لا ورود لحديث صعوبة الإطلاق وسهولة التقييد، في نقد الشعراء صغارا أو كبارا، كما سيتضح بعدُ في الفقرة الثالثة والثلاثين، وينبغي أن يتخذ الطرابلسي ما رآه، حجة لذلك لا عليه [40]، فأما ملاءمة التسكين لموسيقا العباسيين دون الجاهليين، لتطور حدث، فعجيب ألا تختل مع المحدثين، رغم طول الزمن الفارق بينهم وبين العباسيين، عن الفارق بين هؤلاء وبين الجاهليين، واشتداد التطور الحادث، وعجيب أن يناقض هذا الرأي غيره السابق في الفقرة العاشرة، فيجري عليه ما جرى عليه.

لقد تطورت طريقة حديث الناس (لغتهم المنطوقة) ، صوتا وصرفا ونحوا ودلالة، بأثر عوامل التطور القوية المختلفة، عما كانت عليه في عصر الجاهليين، قليلا قليلا، في عصر العباسيين، في المشرق وفي المغرب ولاسيما في الأندلس، حتى بلغتنا وقد لوّحها التطور [41]. وكان من ذلك طرح حركات أواخر الكلمات، ولا سيما في الوقف، أي عموم الوقف بالتسكين الذي تسرب إلى الشعر من خلال تقييد القافية قليلا قليلا؛ لأن وعي الشاعر بالحياة في نفسه ومن حوله، يقتضيه أن يراعي طريقة الحديث المتطورة، بشعره الذي لا يقوله لآذان الأوراق الصماء، على

أن طريقة الفن القومي التي هي أثبت من طريقة الحديث اليومي، بقيت متعلقة بإطلاق القافية، إرثا ورثته أخرى عن أولى.

{12} أما نسبة تقييد القافية في شعر الصقلاوي (11.90%)، التي يقدمها الجدول الأول كذلك، وتبدو بقلتها عما قبلها غريبة عجيبة ؛ فترجع إلى أن لتعديد القافية في شعره نصيبا أكبر منه في شعر غيره، وفي القافية المعددة يجتمع تسكين التقييد وتحريك الإطلاق- كما سبق في الفقرة التاسعة- وربما اجتمعت للقافية أنواع مختلفة داخل هذا التسكين نفسه.

ثالثا : أنواع القافية المقيدة على العموم

{13} إن تقييد القافية يفقدها قوة من قوى الإسماع الصوتية؛ إذ تذهب حركة الروي (المَجرى) وحرف إشباعها (الوصل)، فيبقى الروي وحيدا صامتا، كما في قول الستالي في مطلع إحدى مقيداته:

"أمط عنك نعت الحمى والطللْ وجل في سبيل الصبا والغزلْ" 42

فالقافية (والغزلْ) ضعيفة الإسماع بالقياس إليها هي نفسها لو كانت (والغزلِ)، إذ تظهر اللام للسمع بكسرتها (المجرى)، ثم تزداد ظهورا بإشباع الكسرة الذي ينشئ لها بعدها مدا من جنسها (الوصل).

{14} ولقد بينت نسب أنواع القافية التي قدمها الجدول الأول، أن الشعراء العمانيين يحرصون على إبراز قافية شعرهم، بعلاج تقييدها بإردافها- فالمردفة عندهم أعلى نسبة- فيعوضونها عن المجرى بالحَذْو (حركة ما قبل الرِّدْف)، وعن الوصل بالردف، فلا يبقى الروي وحيدا، كما في قول الستالي أيضا في مطلع إحدى مقيداته:

"يا دمن الحي عليك السلامْ وجاد أطلالك صوب الغمامْ" 43

فالقافية (ب الغمام) قوية الإسماع بالقياس إليها هي نفسها لو كانت (بالغَمَمْ)؛ إذ تظهر الميم للسمع بفتحة ما قبلها (الحذو) 44 ، ثم تزداد ظهورا بالألف (الردف) التي هي في جوهرها مد للفتحة.

وهو علاج ناجع معروف من قديم، صنع له ابن عبد ربه بابا قال فيه: "اعلم أن القوافي التي يدخلها حروف المد، وهي حروف اللين، فهي كل قافية حذف منها حرف ساكن وحركة، فتقوم المدة مقام ما حذف" [45] ، والمقيدة- كما سبق- حذف منها حرف الوصل المتناهي إلى السكون، وحركة المجرى. وقد زاد العلاج بالإرداف نجوعًا، إيثارهم الألف ردفًا، وهي أقوى إسماعا من الواو والياء جميعا [46] .

رابعا : أنواع القافية المقيدة على الخصوص

{15} تبين النسب التي قدمها الجدول الأول، أن الحبسي وحده الذي كان حريصا على إرداف القافية المقيدة، في حين آثر أصحابه تجريدها وتساوى لدى الصقلاوي تأسيسها وتجريدها، وتميز البهلاني بقصرها. وأرى أن ارتياح الشعراء لوقوع صيغة كلمة ما، كلمة للقافية، على رغم خلوها مما يصلح ردفا، سبب إهمال علاج تقييدها بإردافها. والأمر، على أية حال، أمر أصوات في هذا وفي ذاك، لم يخرج عن إطار صنعة الشعراء الموسيقية الوزنية. إنني نظرت مثلا في مقيدة الستالي المجردة السابق ذكرها في الفقرة الثالثة عشرة، فرأيتها سبعة وثلاثين بيتا، ورأيت الاسم الثلاثي (الفعل) المعرف بأل، المفتوح العين، المثلث الفاء، قد استولى على أربع وعشرين كلمة قافية: (الغزل، الثمل، الكحل، المقل، الكفل، الرتل، الأزل، الطفل، الخجل، العلل، البلل، الوجل، الكلل، الغيل، الأول، الجذل، القبل، الأجل، النقل، المثل، الوشل، الجبل، الملل، البطل)، أي حوالي 65% من كلمات قوافي أبيات القصيدة، ونظرت في مقيدة البهلاني التي مطلعها:

"تكسي الأعلام يا خير الملل رزئ الإسلام بالخطب الجلل" [47]

فرأيتها تسعة عشر بيتا ومائة، ورأيت الاسم نفسه معرفا بأل وغير معرف بها، قد استولى على ثمان وستين كلمة قافية، أي حوالي 57%، يجيش بعقله الوزن الصرفي مختلطا بالوزن العروضي، فتخرج القافية على وفقهما معا [48] .

{16} ولا يخلو تميز الحبسي دون أصحابه، بإرداف القافية المقيدة، من دلالة على أنه- وهو الضرير المستوفز السمع- كان أشد إحساسا بأصوات قافيته ، ولا سيما أن معتمده الوحيد لبناء بيته، ترديده وترجيعه حتى يستقيم، فأما أصحابه وغيرهم ، فمن قديم إلى حديث يعتمدون على الكتابة .

{17} أما تأسيس القافية المقيدة الظاهر النسبة لدى الصقلاوي، فعلاج ناجع كذلك- وإن بدرجة أقل- لضعف إسماعها، يتضح في قوله في مطلع مقيدته "الشاعر":

"أيها الصدّاح في روض الأماني لا تسافر" [49]

بمقارنة القافية (سافرْ) القوية الإسماع، بما هي نفسها لو كانت (تَسَفَّرْ)؛ إذ نسمع لها في الوجه الأول جلبة من مقطعها الأول الطويل المفتوح (ص ح ح)، لا نسمعها في الوجه الآخر، وإن بقي المقطع الآخر على حاله.

{18} أما تميز البهلاني بقصر القافية المقيدة، فمن أن المقاصير نادرة أصلا، بالقياس إلى غيرها من أنواع المقيدة، لا تكاد تجد منها إلا القصيدة بعد القصيدة في الزمان الطويل، فإذا ما وجدت منها شيئا وجدت نفسك تنسب صاحبها إلى تقليد ابن دريد، وإن لم تستوثق من ذلك [50] ، وإنما ندرت المقاصير من أنها ضعيفة بناء القافية، يسمعها من لم يتقن هذا العلم، فيظنها معدَّدة القافية لا موحدتها. وتعديدها قديم [51] ، وإن لم يسم القدماء العمل منه قصيدة [52] ، غير أن بينه وبين قصر القافية فرقا يتضح لمن لم يتقن هذا العلم، بقليل من السماع؛ إذ يجد الشاعر قد التزم قافية واحدة ألفية، بل ربما التزم في أبيات متوالية، حرفا قبل الألف الأصلية، فأعاد الأمور إلى نصابها [53] ، كما في قول البهلاني في مقصورته التي مطلعها:

"تلك ربوع الحي في سفح النقا تلوح كالأطلال من جد البلى"

ملتزما الواو:

" أو تركت لي كبدا صحيحة أو جلَد الحر على قرع النوى

لكان لي على الطلول وقفة أبرئ النفس بها من الهوى

لكن لي قلبا عرته سكرة ما ضل في غمارها ولا غوى

وعاش في صبابة تعمده مال إليها عامــدا فــما ارعــوى " [54]

وكفى دليلا أخيرا لضعف المقاصير وندرتها، أنني أفتش كثيرا من كتب علــم العروض (ومنه علم القافية) قديمة أو حديثة، لأجد بيانا للقافية المقصورة، فلا أجد- إن وجدت شيئا- إلا تجويز وقوع مثل تلك الألف رويا، فأما انتماء القافية عندئــذ إلى الإطلاق أو إلى التقييد، فلا ذكر له [55] .

خامسا : روي القافية المقيدة على العموم

{19} إن اختيار ما يكون رويا تدور عليه القصيدة، ينبغي أن تحكمــه ذخيــرة الشاعر اللغوية، فيكون مما يحفظ له مادة من الكلمات التي إذا اســتعملها كــان آخرها الحرف المختار، فلا يفتضح بما حذره المعري قائلا: "إذا جاء الروي فُضح الغوي"؛ ذاهبا إلى أن الشاعر الذي يلقي نفسه في تهلكة روي لا يحفظ له مادته التي تكفي القصيدة، جاهل ضال !

{20} ولا ريب في أن حروف المعجم متفاوتة المواد، فمنها حــروف كثيــرة الوقوع أواخر الكلمات، وحروف قليلة، وحروف كالمهجورة لا تكاد تستعمل. وهو ما دعا المعري إلى تقسيم القوافي على حسبها إلى: ذُلُــل (جمــع ذَلــول) كثيــرة الاستعمال لينة على الألسن، ونُفُر (جمع نَفور) قليلة الاستعمال لا ترتاض للألسن، وحُوش (جمع حُوشيّة أي وحشية) مهجورة الاستعمال تتحاشاها الألسن [56] ، فدعا ذلك الدكتور أنيس إلى تفقد الشعر العربي، ليصنع إحصاءه الخاص الذي قسم بعده الحروف التي وقعت رويا- وكانت حروف المعجــم كلهــا دون الألــف الحركــة الطويلة، وكأنه لم يعتد بها رويا ورأى القافية عندئذ معددة، كما سبق بيانــه فــي الفقرة الثامنة عشرة- أربعة أقسام: كثيرة الوقوع رويــا، ومتوســطته، وقليلتــه، ونادرته، ذاكرا أن اختلافها هذا راجع إلى اختلاف وقوعها أواخر الكلمات كثرة وقلة، لا إلى اختلافها ثقلا وخفة [57] . وليس يمتنع أن ترجع كثرة وقوعها أواخــر الكلمات وقلته، إلى اختلافها ثقلا وخفة؛ فالاقتصاد في الجهد مبدأ لغوي.

{21} لقد بين الجدول الثاني أن شعراء عُمان استعلموا من حـــروف المعجـــم التسعة والعشرين- بضم الألف- عشرين حرفا بنسبة 68.96%، وهي نسبة عالية دالة على سعة ذخيرتهم اللغوية وفضل تصرفهم بها وكأنهم يُدِلّون بركـــوب تلـــك المهلكة، وهي خصلة الشعراء من قديم [58] .

سادسا : روي القافية المقيدة على الخصوص

{22} إن نسب استعمال حروف المعجم رويا للقافية المقيدة، التي قدمها الجدول الثاني، في شعر الستالي (10.34%) ثـــم الحبســـي (65.51%)، ثـــم البهلانـــي (27.58%)، ثم الصقلاوي (10.34%)، تكشف سريعا تميز الحبسي.

إن الحبسي لم يترك حرفا استعمله أصحابه إلا استعمله وزاد عليـــه مـــا لـــم يستعملوه، ما عدا الألف التي اختص بها البهلاني، وهي من الخصوصية على مـــا تقدم.

وأنا لا أخلي عمل الحبسي من تقليد شبيهه في الشـــعر والضـــرارة وأســـتاذه المعري الذي تحرى النظم من حروف المعجم كلها، ورتب عليها ديوانه لزوم ما لا يلزم، وكان هذا نفسه منه التزام ما لا يلزمه. ودليلي لهذا ملاحظة تلميـــذه جـــامع ديوانه في حياته سليمان بن بلعرب، حين قال: "لقد تأملته كله فلم أجد بحـــرا مـــن أبحر الشعر إلا وهو به، ولا قافية من القوافي، إلا وهي به" [59] .

{23} ولئن كنا نعود إلى قصائد الحبسي ذات الروي القليل الاستعمال أو النادره ، فلا نجد كلمة حوشية، إن قصائده هذه لقصيرة تنتمي إلى القِطَع كثيرا؛ فغينيتـــه أربعة أبيات، وخائيته ثمانية، وزائيتاه ستة وخمسة، وهي حروف من القسم النـــادر الوقوع رويا، عند الدكتور أنيس.

وفضلا عن أن هذا التقصير يقي الحبسي من أن يتجاوز الذلول المرتاض مـــن الكلمات، إلى الشموس الحوشي، يقضي له وطره من تحـــري اســـتعمال حـــروف المعجم كلها- وسائرها في قوافيه المطلقة- ثم هو يسهل عليه- وهـــو الضـــرير- صنع شعره وحفظه وإنشاده جميعا.

سابعا : أنواع روي القافية المقيدة على العموم

{24} إن تحريك الحرف أعظم أسباب إظهاره للسمع، فإذا سكن افتقد ذلك السبب، واقتصر على ما تمده به طبيعة نوعه. وأنواع الحروف من حيث قوة الإسماع، ستة، ترتب في ست مراتب [60] ، أوردها فيما يلي، ممثلا لكل مرتبة بكل ما ورد منها في مادة البحث بترتيب الجدول الثاني:

الأولى: عديمة الإسماع، وهي الانحباسية المهموسة، ومنه لدينا الكاف والطاء والتاء والقاف .

الثانية: أحادية قوة الإسماع، وهي الانحباسية المجهورة، ومنها لدينا الدال والباء .

الثالثة: ثنائية قوى الإسماع، وهي الاحتكاكية المهموسة، ومنها لدينا الفاء والحاء والسين والثاء والصاد والخاء .

الرابعة: ثلاثية قوى الإسماع، وهي الاحتكاكية المجهورة، ومنها لدينا الزاء والعين والغين .

الخامسة: رباعية قوى الإسماع، وهي الأنفية والجانبية والترددية المجهورات، ومنها لدينا الراء والميم واللام والنون .

السادسة: خماسية قوى الإسماع، وهي الفموية المجهورة الحرة الانطلاق أو المعترَضة دون احتكاك، ومنها لدينا الألف.

{25} إن مقتضى العقل أن تستولي حروف المرتبة السادسة الأقوى إسماعا، على روي القافية المقيدة، لتعوضها عما افتقدته بالسكون، من المجرى والوصل كليهما، غير أن تفقد الشعر العربي في تاريخه الطويل، يقفني على أن شعراء العرب- ومنهم العمانيون- استماعوها والتزموا قبلها من حروف المراتب الأخرى ما يكون الروي، لتكون هي له الوصل الذي يصل به إلى الأسماع، فمن ثم لا تكاد تجد الروي من حروف هذه المرتبة السادسة، وإذا وجدته كدت تظن القافية به معددة، كما سبق في الفقرة الثامنة عشرة.

لذلك أنظر في المرتبة الخامسة، فأحد حروفها (الراء والميم واللام والنون)، قد استولت على (50.64%) من مادة البحث، علاجا اتخذه شعراء عُمان، لما أصاب القافية بالتقييد. وهو علاج ناجع معروف من قديم إلى حديث [61] . لقد وجد الطرابلسي حروفا تشيع رويا في شعر شوقي، وبدا له تفسير ذلك بكثرة وقوعها أواخر الكلمات، مقنعا للنظرة الأولى، ولا سيما إذا صاحبتها نظرة فيما ورد لها من مادة بلسان العرب بالقياس إلى غيرها، ولكنه لم يره بعدئذ كافيا وبحث عن سره مستعينا بدراسة الدكتور أنيس للأصوات، فوجده كامنا في طبيعتها "فإن هذه الحروف- اللام والميم والنون والراء على الأقل- أكثر الأصوات وضوحا وأقربها إلى طبيعة الحركات. و"لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين (=حركات) ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين؛ ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضا من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف وأنها أكثر وضوحا في السمع" [62] . ولما قارن في هذه المسألة، دراسة الدكتور أنيس للأصوات بدراسته للعروض، عجب من أنه لم يستفد في الثانية بما حصّله في الأولى، وهو ما أضيفُ إليه ما علقت به على تفسيره نفسه في الفقرة العشرين.

ثامنا : أنواع روي القافية المقيدة على الخصوص

{26} إن تحري الحبسي استعمال حروف المعجم كلها رويا، الذي نسبته فيه في الفقرة الثانية والعشرين، إلى تقليد المعري، يتجلى صدقه ببيان أنواع الحروف الواقعة رويا في شعره بالقياس إلى أصحابه، الذي قدمه الجدول الثاني.

إن الحبسي وحده دونهم، الذي استعمل حروف المرتبة الأولى العديمة الإسماع، الكاف والطاء والتاء والقاف، ثم لم يكتف بذلك الجور على القافية المقيدة، بل جعل 75% من استعماله للكاف، واستعماله كله للطاء، في القافية المقيدة المجردة، قال من الأول:

"إن الطـــوى قومه قاموا على قدم فأهلك الصبر مني قومُـــه فهلكْ

واستنزل الفقـــر قدري من معاقله وحاول العسر بغيا قـــوتي فملك

وبارز الذل شجعان الحياة بأفراس النحوس وأسياف القضـــا ففتك

يا لهف نفسي ويا ويلاه من زمن فيه دمي بسيوف الحادثات سفك" [63]

وقال من الآخر:

"قل لمن حسناه بالسوء خَلَطْ كيــف تعصي وعلى الرأس الشـــمطْ

لا يغرنك زمان ماكر ما عـــلا العبـــــد ذرى إلا هبـــــط" [64]

لقد خطا في قصيدة الأول، خمسة أبيات ملتزما اللام قبل الكاف، ثم لم يعبأ بذلك في ثلاثة، ثم عاد إليه في ثلاثة، ثم أهمله في واحد، ثم اعتمده في واحد، ثم طرحه في واحد، لتتم له قصيدة من أربعة عشر بيتا رويها الكاف.

ولم يعبأ في قصيدة الآخر، بالتزام حرف قبلهن لتتم له قصيدة من سبعة عشـــر بيتا رويها الطاء .

والحقيقة أنهما مختلفان من أن الكاف تكون ضميرا فتبدو عارضة طارئة على الكلمات فيستحسن التزام حرف متأصل في كلمته قبلها. وهو نهج معروف من قديم إلى حديث [65] .

تاسعا : صورة بيت القافية المقيدة على العموم

{27} في "باب ما يجوز في القافية من حروف اللين"، تتبع ابن عبدربه صـــور أبيات بحور الشعر، وذكر صور ضروبها التي يدخل منها إلى القافية اللين، غيـــر أنه خلط ما يكون لتعويض المحذوف من الوزن، بما يكون لتعويض المحذوف من القافية ، وكان ينبغي أن يميز هذا عن ذاك؛ إذ كانت نتيجة ذلك اخـــتلاط القـــوافي المقيدة بالقوافي المطلقة [66] .

تحتاج القافية المقيدة المردفة إلى بيت مختوم بمقطع زائد الطول مغلق بصامت واحد (ص ح ح ص) كالذي في كلمة (لامْ) بسكون الوقف، وتحتاج المقيدة المجردة إلى بيت مختوم بمقطع طويل مغلق (ص ح ص) كالذي في كلمة (لمْ)، ولا يمتنـــع

أن تكون ببيت مختوم بمقطع زائد الطول مغلق بصامتين (ص ح ص ص) كالذي في كلمة (لَكْمْ) بسكون الوقف، غير أنه قبيح فيها جدا؛ لأنه يكتم إسماعها، وتحتاج المقيدة المؤسسة إلى بيت مختوم بمقطعين: طويل مفتوح (ص ح ح) فطويل مغلق (ص ح ص) كالذي في كلمتي(لا لم)، وتحتاج المقيدة المقصورة إلى بيت مختـــوم بمقطع طويل مفتوح (ص ح ح) كالذي في كلمة (لا).

{28} بين الجدول الثالث أن أكثر وقوع القافية المقيدة المردفـــة فـــي الشـــعر العماني، كان في بيت السريع الوافي المطوي العروض المكشوفها المطوي الضرب الموقوفه .

وهذه الصورة الماثلة في قول الستالي في مقطع ميميته:

"أبدعها الفكر وذو خاطـــر متـــــقد مثـــل لهيـــب الضرام" [67]

مســـتعلن مستـــعلن مفعلا مستعلن مستعـــلن مـــفعـــلاتْ

مطـــوية مطوية مكشوفة مطوية مطوية موقوفة

تتيح بمقطعها الأخير الزائد الطول المغلق بصـــامت واحـــد (لات = ص ح ح ص)، وقوع الألف أو الواو أو الياء الساكنة، قبل حرف الروي (رام) أي الأرداف، وتستثقل التجريد، وتمنع التأسيس والقصر.

وبين الجدول الثالث كذلك أن أكثر وقوع القافية المقيدة المجردة فـــي الشـــعر العماني، كان في بيت الرمل الوافي المحذوف العروض والضرب.

وهذه الصورة الماثلة في قول البهلاني في مطلع لاميته:

"تكسي الأعلام يا خير الملل زرزئ الإسلام بالخطب الجلل [68]

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فعلاتن فاعلاتن فاعلا

سالمة سالمة محذوفة مخبونة سالمة محذوفة

تمنع بمقطعها الأخير الطويل المغلـــق (لا= ص ح ص) [69] ، إرداف القافيـــة وقصرها وبمقطعها القصير قبله معه (ص ح)، تأسيسها، فتخلص للتجريد.

وبين الجدول كذلك أن أكثر وقوع المؤسسة، كان في بيت المجتث المجزوء الصحيح العروض والضرب.

وهذه الصورة الماثلة في قول الحبسي في مطلع رائيته:

" يا صاح لا تنكحن عاهـرا ولا بنـت عاهر" [70]

مستــفع لن فاعلاتن متفــع لــن فاعــلاتن

سالـــمة ســالــمة مخبــــونة ســالــمة

تتيح بمقطعيها الأخيرين: الطويل المفتوح فالطويل المغلق (لاتن= ص ح ح ص ح ص)، وقوع الألف قبل الحرف الذي قبل حرف الروي (عاهر)، أي التأسيس، وعدم وقوعها، أي التجريد الذي بين الجدول حدوثه بهذه الصورة نفسها، كما في قول الحبسي في مطلع رائية أخرى أقصر:

"أبـدي المعاصي وشيبي لدي بالـموت منذر" [71]

مستــفع لــن فاعــلاتن متفع لن فاعلاتــن

سالمة ســالـــمة مخبــــونة ســـالـــمـــة

وتمنع الإرداف والقصر.

وبين الجدول كذلك أن المقصورة لم تقع إلا في بيت الرجـز التـام الصـحيح العروض والضرب.

وهذه الصورة الماثلة في قول البهلاني في مطلع إحدى مقصورتيه:

"فاتحة الحمد أيادي من عفا والحلم أصــــل للمقامات العلا" [72]

مستعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلــن

مطــوية مطــوية سالــمة سالمــة سالــمة ســالمــة

تتيح بمقطعها الأخير الطويل المفتوح (لــن= ص ح ح) [73] ، وقــوع الألـف المتأصلة في كلمتها، رويا (لا)، أي القصر، وتمنع الإرداف والتأسيس متى بقيـت الألف هي الروي، فأما إذا التزم الحرف الذي قبلها رويا، فأطلقت القافية بعد تقييد، فلن تمنع التأسيس ولا التجريد.

وليس القصر البادي لنا في الفقرة الثامنة عشرة، كالإهمال لتوحيد القافية، بغريب الارتباط بالرجز المُستَحْمَر المبتذل من قديم إلى حديث.

عاشرا : صورة بيت القافية المقيدة على الخصوص

{29} ثبت لدي تولد عروض الشعر من الموسيقا التي كانت غناء تؤديه أصوات البشر الحية، ثم صارت أصواتا تؤديها الآلات الجامدة، وثبت لدي كذلك تطور الموسيقا العربية من عصر الجاهليين قليلا قليلا إلى عصر المحدثين، وأن من وعي الشاعر بالحياة في نفسه ومن حول، أن يراعي بعروض شعره مقتضى موسيقى عصره الجديدة، فلا تنقطع صلته الوثيقة بها [74] .

{30} ومن قديم نشط الشعراء العرب لتجديد شعرهم بتجديد عروضه منطلقين من العمودي ومعتمدين عليه واعين لشرط إدراك متلقي شعرهم، ما فيه من عروض، وإلا استحال نثرا، فاستحدثوا (المُشَطَّر) الذي طوّل البيت وقسمه ونسّق أقسامه وقفاها بقواف غير قافيته التي تظل في آخره مثلها في آخر غيره من أبيات القصيدة، ثم استحدثوا (الموشّح) الذي زاد تطويل البيت وقسمه قسمين لا يكادان يتساويان، وقسم كلا منهما ونسق أقسامه وقفاها على نحو أكثر تركيبا، وأبقى قوافي القسم الثاني من أبيات القصيدة كلها، متشابهة، وقد كان (المشطر) طريقا صغيرا إلى الطريق الكبير (الموشح)، ثم استحدثوا (الحرّ) الذي لم يلتزم للبيت طولا ولا قافية، ولم يقسمه، وقد كان (المشطر) و(الموشح) الطريق إلى الساحة الفسيحة (الحر) [75] .

{31} لقد وجدت شعراء البحث يخوضون يم التجديد ولا يخافون، إلا الحبسي الذي عهدته أرهف سمعا وأجرأ تجريبا، فلم يخض مع الخائضين، إلا ما كان من استعماله لتعديد القافية. والحق أنه كان استفرغ طاقته بشعر اللهجة، الذي سماه تلميذه جامع ديوانه (الطرائق)، وكأنها طرق التجديد عنده، فاستعمل فيه (المشطر)، فأما شعر اللغة، فأبقاه عموديا محضا.

أما الستالي فاستعمل (المشطر)، وأما البهلاني فاستعمل معه (الموشح)، وأما الصقلاوي فاستعمل (الحر). ولئن كان (الموشح) قريبا من (المشطر) بحيث كان الشاعر يستعملهما جميعا معا، إن (الحر) لبعيد منهما بحيث صار الشاعر يكتفي به للتجديد، فأما العموي فالطراز الراسخ الذي يطوّف الشاعر في كل زمان ما يطوف، ثم يأوي إليه.

حادي عشر : كلمة القافية المقيدة على العموم

{32} ربما بدا لكثير من الناظرين في القافية، أن يكون تقييدها سدا لباب شر عظيم يفتحه على الشاعر إطلاقها، فجرى لديهم هنا أيضا المثل المولد "سكّنْ تسْلمْ" ، وكأن الشاعر المطلق القافية وحده يعاني اصطياد الكلمة الملائمة، لأنه وحده يراعي أن تكون مفتوحة كالمفتوحة آخر البيت السابق، أو مضمومة كالمضمومة، أو مكسورة كالمكسورة، فأما الشاعر المقيّدها ففي راحة ودعة وسعة، يجمع المفتوحة إلى المضمومة إلى المكسورة، والمنونة إلى الغير المنونة، والمعربة إلى المبنية، ما دام آخر كل منها الحرف المختار رويا. وهو ما سبقت الإشارة إليه في الفقرة الحادية عشرة.

{33} لقد بيّن الجدول الرابع إلحاح شعراء عُمان على أبواب نحوية بعينها، فإذا ما تفقدت قصيدة من شعرهم، كميمية الستالي التي يقول في أولها:

"يا دمن الحي عليك السلام وجاد أطلالك صوب الغمام
ما فعل الحي عهدناهم جيرتنا بين ربوع المقام
عجنا على الأطلال أنضاءنا حيث توهمنا رسوم الخيام
عجنا نحييها ونقضي بها حفيظة العهد وحق الذمام
فاستعجم الربع ولما يجب وكيف للعافي برجع الكلام
وزودتنا بين آياتها وساوس الشوق وبرح الغرام
وطال ما هاجت رسوم الحمى صبابة للعاشق المستهام
وربما هيج أشواقه تألق البرق ونوح الحمام " [76]

وجدت هذه الأبيات مثلا تتتابع دون أن تدخل إليها كلمات قوافيها إلا من بـــاب نحوي واحد "اسم مجرور بالمضاف"، وحين تغير الباب تدخل من باب "اسم تـــابع اسم" نعت مجرور، حتى إنه لو أطلق القافية لسلمت لـــه كلماتهـــا مجـــرورة، وإن خرجت له صورة بيت شاذة. وهو أمر معروف من قديم [77] ، ربما رجع إلى تمكن نمط من تركيب الكلام من عقل الشاعر، فهو يذهب إليه ويلح عليه . وكذلك وضح لي بطول النظر في أغاني الأصفهاني، أن عيوب كلمة القافية، النحوية العلاميّـــة- ولا سيما الإقواء- غير نادرة في الشعر العربي الذي استوعبه الكتاب وهو مقـــدار ضخم، وكأن الشاعر كان يعالجها بإخضاعها ضرورة لحركة القافية، ولكن سيطرة النظر العلمي، باعدت بينها وبين الشعراء ومتلقي شعرهم جميعا فندرت.

ليس الإشكال في كلمة القافية الموحدة إذن من جهة حركة آخرها فقط، ليكـــون في التقييد درؤه، كما أنه ليس النحو علامات الإعراب والبناء فقط، ليكـــون فـــي التسكين فناؤه.

{34} إن الشاعر يدخل إلى أية قصيدة، من البيت الأول (بابهـــا العروضـــي)، وجملته (بابها اللغوي)، وادعا آمنا، حتى إذا ما مضى يقيم بنيانها باللبنة بعد اللبنة منهما، ذهبت دعته، واستحال أمنه خوفا؛ إذ يتصارع بين يديه العـــروض واللغـــة معا، ويتنازعانه، فيلين لهذه مرة ولذاك أخرى، وتظل القافية وكلمتها، أشد مواضع البيت وجملته اصطراعا مهما تغير العروض من عمودي إلى موشح أو حر، مـــا بقي الشاعر حريصا على اختيارهما من أبرز عناصر عروض قصـــيدته ولغتهـــا تأثيرا في توصيل رسالتها، وما بقي الناقد حريصا على مراعـــاة ذلـــك فـــي ذوق القصيدة.

{35} في هذا الموضع من البيت وجملته (القافية وكلمتها)، تتجلـــى مجاهـــدات الشاعر الناجحة أو الفاشلة جميعا، فنراه قد اختار صيغة كلمة دون أخرى، وقـــدم كلمة على أخرى، وزاد كلمة دون أخرى، ونقص كلمة دون أخرى، وكل ذلـــك لا يخرج عن أن يكون في منزلة من هذه المنازل الأربعة المرتبة ترتيبا منطقيا :

الأولى: إكمال نقص السابق.

الثانية: زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه.

الثالثة: إضافة بعض اللاحق.

الرابعة: إضافة كل اللاحق.

إن القصيدة نص أي جمل متتابعة مترابطة المبنى والمعنى، وإن الجملة مركب لغوي من عنصرين أساسين، بينهما علاقة إسناد، وربما انضافت إليهما عناصر أخرى غير أسس، وإن كلمة القافية جزء من هذه الجملة، ربما كانت أساسا، فعلا أو فاعلا في الفعلية، أو مبتدأ أو خبرا في الاسمية، وربما كانت فرعا غير أساس، متعلقا بأساس أو بفرع آخر. وليس يمتنع أن تشتد حاجة الجملة إلى جزئها الفرع، غير أنها حاجة مؤقتة، وحاجتها إلى أساسيها دائمة.

{36} في المنزلة الأولى تكون كلمة القافية العنصر الأساس الآخر الذي يكمل العنصر الأساس الأول من الجملة، أو العكس متى قدم الشاعر وأخّر. إنها المنزلة التي جعلها المرزوقي من عمود الشعر ووصفها بشدة اقتضاء اللفظ والمعنى للقافية ثم جعل معيارها "أن تكون كالموعود به المنتظر يتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه" [78] ، ونصح للشعراء غيره من النقاد، ألا يدخلوا بيتا لا يعرفون قافيته [79] ، فصار الشعراء يصعدون بالبيت وجملته من أولهما إلى تاج رأسيهما وقنة جبليهما (القافية وكلمتها)، ليعلقوا الإعجاز بالصدور [80] ، حتى فخر منهم الفاخر بحيازة قصيدته تلك المنزلة الأولى قائلا:

"خذها إذ أنشدت للقوم من طرب صدورها علمت منها قوافيها" [81]

لقد بين الجدول الثالث حصول هذه المنزلة، للنوع الخامس من كلمة القافية (فاعل أو اسم نائبه) بنسبة (4.51%)، وللنوع السادس (اسم خبر مبتدأ أو ناسخ) بنسبة (3.72%)، وللنوع السابع (مبتدأ أو اسم ناسخ مؤخر) بنسبة (1.70%).

مثال ذلك قول الستالي:

" شـرف الأزد اليمانون به وتمنت أنها منه مضر...

أنت بالألسن محمود وفي كل قطر من أياديك أثر" [82]

لقد شغل العجز في كل منهما بما عطفه على الصدر، ثم شد آخر العجز إلى أوله بجعل كلمة القافية أحد أساسي جملتها، (فمضر) فاعل (تمنى)، الذي قدّم عليه المفعول به، و(أثر) مبتدأ الخبر شبه الجملة (في كل) الذي أخره عنه.

إنها منزلة عزيزة، تظهر بها مُنّة الشاعر وقدرته واستطالته وشجاعته؛ فأما منته وقدرته فبكبحه جماح بيته وجملته المتصارعين بين يديه، بحيث وافق تمام هذه تمام ذاك، وأما استطالته وشجاعته فباستعماله التقديم والتأخير مطمئنا إلى فهم المعنى [83] .

وينبغي هنا ذكر قول ابن رشيق: "من الشعراء من يضع كل لفظة موضعها لا يعدوه، فيكون كلامه ظاهرا غير مشكل، سهلا غير متكلف، ومنهم من يقدم ويؤخر: إما لضرورة وزن، أو قافية وهو أعذر، وإما ليدل على أنه يعلم تصريف الكلام، ويقدر على تعقيده، وهذا هو العي بعينه، وكذلك استعمال الغرائب والشذوذ التي يقل مثلها في الكلام... ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم، إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير، وأنا أستثقل ذلك من جهة ما قدمت، وأكثر ما تجده في أشعار النحويين" [84] .

لقد أثبت ابن رشيق دلالة استعمال الشاعر التقديم والتأخير على استطالته وشجاعته، من حيث أراد أن ينفيها، ثم ذهب يخوض في الشاذ ظانا أنه يعينه على النفي، وليس يمتنع أن يكون ذو التقديم والتأخير، سهلا غير متكلف ولا شاذ، ومثال الستالي مثاله.

{37} في المنزلة الثانية تكون كلمة القافية العنصر الفرع الذي يتعلق بأساس أو بفرع آخر من جملته. إن الجملة تنتهي قبل أن تأتي القافية كمالة البيت، فيضطر الشاعر إلى أن يحتال ليزيد الكلمة التي تؤدي القافية وتزيد معنى الجملة نوعا من الزيادة، كأن تخصصه أو تعممه أو تغمضه أو توضحه أو تبالغ فيه نوعا من المبالغة، فإذا نجح كان عمله هذا من "الإيغال" الذي وصفه التبريزي بأنه يزيد

تجويد البيت [85] ، وجعله ابن رشيق ضربا من المبالغة "إلا أنه في القوافي خاصة لا يعدوها، والحاتمي وأصحابه يسمونه التبليغ، وهو تفعيل من بلوغ الغاية، وذلك يشهد بصحة ما قلته" [86] ، ثم روى عن الأصمعي قبل ذلك بزمان، قوله في نعوت أشعر الناس: إنه الذي "ينقضي كلامه قبل القافية، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى... نحو ذي الرمة بقوله :

قف العيس في أطلال مية واسأل رسوما كأخلاق الرداء المسلسل

فتم كلامه، ثم احتاج إلى القافية (المسلسل) فزاد شيئا، وقوله:

أظن الذي يجدي عليك سؤالها دموعا كتبديد الجمان المفصل

فتم كلامه، ثم احتاج إلى القافية فقال (المفصل) فزاد شيئا أيضا " [87] .

أراد (باحتاج إليها) رغبته في أن يشتمل عليها الكلام المنقضي، ومحاولته ذلك. والمُسَلْسَل الرديء النسج، والمُفَصَّل المفرق، وفي الزيادة الأولى مبالغة في وصف ديار الحبيبة بالبلى، وفي الزيادة الثانية تدقيق في تشبيه الدموع بالجمان.

والإيغال قديم ليس من اختلاف في أن امرأ القيس أول من نهجه [88] .

وإذا فشل الشاعر كان عمله ذلك من "الاستدعاء" الذي جعل له ابن رشيق بابا قال في أوله: "هو ألا يكون للقافية فائدة إلا كونها قافية فقط فتخلو حينئذ من المعنى ... وما أعجب السيد الحميري في قوله:

أقسم بالفجر وبالعشر والشفع والوتر ورب لقمان...

محمد وابن أبي طالب والوتر رب العزة الباني...

فانظر إلى قوله (رب لقمان) ما أكثر قلقه وأشد ركاكته!!! وأما قوله (الباني) فقد خرج فيه من حد اللين والبرد، وتجاوز فيه الغاية في ثقل الروح، والله حسبه " [89] . فرب لقمان رب كل شيء ومليكه، الباني والهادم، وليس في إضافة هذا أو ذاك من فائدة، بل نقص يفسد ما ربما استقام له قبله، فتستحق كلمة القافية أن تكون كما وصفها المرزوقي "قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها" [90] .

في الإيغال إذن زيادة كمال السابق، وفي الاستدعاء زيادة نقصـــه، فـــي الأول نجاح الشاعر، وفي الآخر فشله، وهما وجها منزلة واحدة بـــين الجـــدول الثالـــث حصولها للنوع الأول (اسم مجرور بالمضاف أو بـــالحرف) بنســـبة (35.12%)، وللنوع الثالث (اسم تابع اسم) بنسبة (23.94%)، وللنوع الرابع (اسم مفعـــولٌ أو نائبه) بنسبة (4.94%)، وللنوع الثامن (اسم حال أو تمييز نسبة) بنسبة (0.59%).

مثال ذلك قول الحيسي:

"خليفة الهادي النبي الذي هدى ذوي الإسلام طرق الرشـــاد

ملك زرى عدلا بكسرى وفي الملك زرى ملكا بملك ابن عاد

من مثل سلطان إمامٌ فتى مجاهـــــد في الله حـــق الــــــجهاد

مهذب الطبـــع حليـــف الـــذكا مغني البرايا خيره المستفاد

عــــــدل كريم مستقيم له مـــكارم لم يحصـــها ذو فـــؤاد

حفت به أسد بني يعرب كالأسد فوق الصـــافنات الجيـــاد...

وليـــدم الحـــاســـد في ذلـــة قرينـــه الغـــم وداء الكُـــباد...

يا بلدة الحزم اشكري ذا العلا شكرا على نيل المنى والمراد" [91].

لقد دخل بكلمة القافية في الأبيات الأول والثاني والثالث والخامس والسابع، من باب (اسم مجرور بالمضاف)، فنجح في الأولى والثانية والثالثة والخامسة وأوغل، حتى إننا لنتوقعها ، وفشل في السابعة واستدعى، حتى إننا لنرى الحاسد محظوظـــاً (بالكباد) وجع المعدة الهين لكثرة شرب الماء!

ودخل بكلمة القافية في الأبيات الرابع والسادس والثامن، من باب (اســـم تـــابع اسم)، فنجح في الرابعة والسادسة وأوغل، حتى إننا لنتوقعهما، وفشل في الثامنـــة واستدعى، حتى إنه ليخيّل أن المنى غير مرادة!

إنها المنزلة المسيطرة الطاغية التي ترفع وتخفض، فتدهش بهذا وذاك جميعـــا متلقي الشعر.

{38} في المنزلة الثالثة تكون كلمة القافية العنصر الأساس الأول في جملة جديدة، على أن يكون العنصر الأساس الآخر منها، في البيت التالي، وهذا هو "التضمين".

لقد كان القدماء يستحسنون أن تخرج أبيات القصيدة الواحدة، مخرج الأمثال السائرة، تامة المبنى والمعنى، غير مفتقر بيت منها إلى غيره، وكأنه قصيدة وحده [92] ، ويستحسنون مع ذلك أن تكون القصيدة كلها كالكلمة الواحدة "تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها " [93] ، دون أن يكون بين الاستحسانين من تناقض– على رغم ما يجوز من اختلاف الأذواق – إذ المقصود أن يكون البيت كاللبنة في الجدار، لها شأنها الذي نستطيع أن نتحدث عنه ونعامله، وللجدار في الوقت نفسه شأنه الحاصل من اجتماع اللبنات بعضها إلى بعض وارتباطها [94] . لهذا كان عيبهم أن يشتد افتقار بناء البيت النحوي إلى ما في البيت التالي له، بحيث ينقض استقلاله، ويصير كأنه كائن ضمنه [95] .

ولم تحصل هذه المنزلة– فيما بين الجدول الثالث– إلا للنوع الحادي عشر (مبتدأ مضمن الخبر) بنسبة (0.04%).

مثال ذلك قول الصقلاوي:

"واصل طريقك فالشرف

أن تبق حلما لا يجف" [96]

لقد شد البيت الأول إلى البيت الثاني، بجعله كلمة قافية الأول (الشرف)، مبتدأ خبره المصدر المؤول الذي في الثاني، فمنع كلا من البيتين من أن ينفرد بشأنه عن الآخر. وهي منزلة عارضة نادرة.

{39} في المنزلة الرابعة تكون كلمة القافية، العنصر الأساس الأول من الجملة، على أن يكون مستغنيا عن ذكر العنصر الأساس الآخر، باستتاره فيه أو حذفه بعده، أو تكون كلمة القافية فرعا متعلقا بالأساسين المحذوفين بعده.

إنها لمنزلة قريبة الشبه بالمنزلة الأولى، تكاد تظهر مُنّة الشاعر وقدرته مثلما أظهرتهما، غير أنها أشد منها إظهارا لاستطالته وشجاعته. فأما منته وقدرته فبإنشائه جملة جديدة كاملة المبنى والمعنى في المأزق الضنك، حين تكون كلمة القافية أساسا أول استتر فيه الآخر، وأما شدة استطالته وشجاعته، فبإنشائه جملة جديدة كاملة المعنى دون المبنى، في المأزق الضنك نفسه، حين تكون كلمة القافية أساسا أول انحذف بعده الآخر، أو فرعا انحذف بعده الأساسان جميعا" [97] .

لقد بين الجدول الثالث حصول هذه المنزلة للنوع الثاني (فعل مستتر الفاعل) بنسبة (24.74%)، وللنوع التاسع (مبتدأ أو اسم ناسخ محذوف الخبر) بنسبة (0.50%)، وللنوع العاشر (حرف معنى محذوف المدخول الجملة) بنسبة (0.13%).

مثال ذلك قول البهلاني في إحدى مقصورتيه:

"وفي الصبا معتبة وزاجر فكيف بالشيب إذا العود انحنى...

ما سرني من الثراء وفره إن كان بين اللؤم والحرص نما

إذا نفته هكذا وهكذا صنائع في أهلها فقد زكا...

إلى متى نُهَرّع في أذنابهم لا ملتجى لا منتهى لا منتحى...

يسومنا الخسف خسيس ناقص لادين لا حكمة لا فضل ولا " [98] .

لقد أنشأ بكلمة القافية وحدها جملة كاملة المبنى والمعنى في الأبيات الأول والثاني والثالث، من فعل ماض استتر فيه فاعله الذي يعود إلى العود في الأول، والى الثراء في الثاني والثالث، فيربط هذه الجملة الصغيرة بالجملة الكبيرة المستولية على البيت، وأنشأ جملة كاملة المعنى دون المبنى في البيتين الرابع والخامس ؛ إذ حذف منها آخر أساسيها في الرابع، وأساسيها جميعا في الخامس، اعتمادا على دلالة السياق، وربَطها بما قبلها بالعاطف المذكور في الخامس، والمحذوف في الرابع. لقد بلغ من شجاعته أن يقول: "ولا"، تاركا لنا أن نقدر المحذوف بالمذكور، مطمئنا إلى فهمنا ما لم يقله ، وهو السحر الذي رآه في الحذف

شيخنا الجرجاني، ولم يبالغ [99] ، إذ يُخيِّل الحاذف بكون كلامه مفهوما رغم حـذف بعضه أو أكثره، أنه قد أكمله ولم يحذف منه شيئا، كما خيل الساحر للناس أن الحبل الجماد (المحذوف الروح)، حية تسعى !

{40} إن المنزلة الأولى (إكمال نقص السابق)، مقياس عادل لإحكام الشـعراء شعرهم، وإن المنزلة الثانية (زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه)، مقيـاس عـادل لمجاهدة الشعراء في شعرهم، وإن المنزلة الثالثة (إضافة بعض اللاحق)، مقيـاس عادل لإغراب الشعراء بشعرهم، وإن المنزلة الرابعة الأخيرة (إضافة كل اللاحق)، مقياس عادل لشجاعة الشعراء في شعرهم، فإذا كنت قد خضعت في الحديث عـن تلك المنازل في الشعر العماني، لذلك الترتيب المنطقي، فالآن أستطيع أن أرتبهـا ترتيبا استعماليا، على النحو التالي:

الأولى: زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه، بنسبة (64.64%).

الثانية: إضافة كل اللاحق، بنسبة (25.36%).

الثالثة: إكمال نقص السابق، بنسبة (9.94%).

الرابعة: إضافة بعض اللاحق، بنسبة (0.04%).

وبيِّن جليّ غلبة المجاهدة على شعراء عُمان، والحق أنها حال الشاعر أبدا، أن يجاهد ثم أن يخفي المجاهدة، منذ قال سُوَيد بن كُراعَ العُكْليّ:

"أبيت بأبواب القوافي كأنما أُصادي بها سربا من الوحش نُزّعا

أكالئها حتى أعرّس بعدما يكون سُحَيرا أو بعيـد فاهجـعا" [100] .

ثم تأتي الشجاعة بعد المجاهدة عندهم، ثم الإحكام، ثم الإغراب، ولا أستطيع أن أفتي في هذا حتى أصنع بالشعر في سائر بلاد العـرب مثلمـا صـنعت بالشـعر العماني، غير أنني أستطيع أن أقارن الشعر العماني بعضه ببعض فيما يلي .

خاتمة

ثاني عشر : كلمة القافية المقيدة على الخصوص

{41} بين الجدول الثالث نسبة كل نوع من أنواع كلمة القافية في شعر كل شاعر من شعراء البحث، حتى إنه ليبسر ترتيب منازلها في شعر كل منهم ترتيبا استعماليا على النحو التالي:

- أولا: منازل كلمة القافية المقيدة في شعر الستالي:

الأولى: زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه، بنسبة (80.87%).

الثانية: إكمال نقص السابق، بنسبة (10.92%).

الثالثة: إضافة كل اللاحق، بنسبة (8.19%).

- ثانيا: منازل كلمة القافية المقيدة في شعر الحبسي:

الأولى: زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه، بنسبة (67.59%).

الثانية: إضافة كل اللاحق، بنسبة (22.58%).

الثالثة: إكمال نقص السابق، بنسبة (9.81%).

- ثالثا: منازل كلمة القافية المقيدة في شعر البهلاني:

الأولى: زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه، بنسبة (60.62%).

الثانية: إضافة كل اللاحق، بنسبة (29.37%).

الثالثة: إكمال نقص السابق، بنسبة (10%).

- رابعا: منازل كلمة القافية المقيدة في شعر الصقلاوي:

الأولى: زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه، بنسبة (68.36%).

الثانية: إضافة كل اللاحق، بنسبة (22.44%).

الثالثة: إكمال نقص السابق، بنسبة (8.16%).

الرابعة: إضافة بعض اللاحق، بنسبة (1.02%).

لقد صحت غلبة المجاهدة على شعراء عمان جميعا، غير أن أوجها كان قـديما في زمان الستالي، ثم قلت بعده كثيرا، وصحت ندرة الإغراب في الشعر العمـاني جميعه، وانحصر في شعر الصقلاوي المعاصر، ثم اختلف الأمر فيمـا سـواهما؛ فظهر أن عناية شعراء عُمان بإحكام شعرهم بلغت أوجها قديما في زمان السـتالي حتى تقدمت الشجاعةَ، ثم صارت تقل بعد ذلك، ولا ذكر للفـارق (0.19%) بـين الحبسي والبهلاني، وظهر أن شجاعة شعراء عُمان في شعرهم بلغت أوجها حديثا، إذ كانت قديما في زمان الستالي، أقل ما كانت، ثم صارت تكثر بعد ذلك حتى بلغت ذروتها عند البهلاني لتقل قليلا عند الصقلاوي غير أنها بقيت أكثـر منهـا عنـد الستالي الذي شغلته المجاهدة عن الشجاعة .

حَواشي الفَصلِ الأوَّلُ وكُتُبُه

1 دومة (دكتور علي عبدالخالق علي) "الشعر العماني: مقوماته واتجاهاتــه وخصائصـــه الفنية"، طبعة دار المعارف بمصر، سنة 1984م، ص26، 34، 39- 83؛ فقد عــرض لما رآه مراحل ركود ثم بعث ثم تجديد وابتكار، عُرُوضا أوليا فضفاضا، ثم أقبل يضبط وينظم الأحكام والصفات، ناظرا في هذا كله إلى ما تناول به النقاد الشعر في سائر بلاد العرب.

2 الخصيبي (محمد بن راشد بن عزيز) " شقائق النعمان على سموط الجمان فــي أســماء شعراء عمان"، طبعة وزارة التراث القومي والثقافة بسلطنة عُمان، الثانية سنة 1989م، فقد درج عفوا على التقديم للشاعر بمن اتصل به ومدحه، من الحكام، وهو نهج عربــي قديم، ودرويش (دكتور أحمد) "مدخل إلى دراسة الأدب في عُمان"، طبعة دار المعارف بمصر سنة 1992م، نشرة دار الأسرة للطباعة والنشر والتوزيع ص123- 124.

3 دومة "الشعر العماني"، ص34.

4 التنوخي (عز الدين) "مقدمة تحقيقه لديوان الستالي أبي بكر أحمد بن سعيد الخروصي"، طبعة وزارة التراث القومي والثقافة بسلطنة عُمان، سنة 1412هـ- 1992م، ص ح .

5 عيسى (عبدالعليم) "مقدمة تحقيقه لديوان الحبسي راشد بن خميس بن جمعة بن أحمد" ، طبعة وزارة التراث القومي والثقافة بسلطنة عُمان، الثانية سنة 1412هـ- 1992م، ص ز-ح .

6 الكندي (محسن بن حمود) "عبدالله الطائي: حياته وأدبه"، ماجستير مخطوطــة ســنة 1994م، محفوظة بمكتبة كلية الآداب بجامعة الســلطان قــابوس بمســقط، ص306، والمحروقي (محمد بن ناصر) "أبو مسلم البهلاني شاعرا"، ماجستير مخطوطــة ســنة 1995م، محفوظة بمكتبة كلية الآداب بجامعة السلطان قابوس بمسقط، ص314، وحسن (دكتور عبدالحفيظ محمد) "هلال البوسعيدي أصداء ثقافة عصره"، الطبعة الأولى ســنة 1418هـ- 1997م، نشرة دار الثقافة العربية بالقاهرة، ص13- 15.

7 درويش ص132.

8 الآمدي (أبوالقاسم الحسن بن بشر) "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتــري"، بتحقيــق السيد أحمد صقر، طبعة دار المعارف بمصر، الرابعة، ج1 ص6، 57، 429.

9 القرطاجني (أبو الحسن حازم) "منهاج البلغاء، وسراج الأدباء"، بتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، طبعة دار الكتب الشرقية بتونس، سنة 1966م، ص376.

10 مصلوح (دكتور سعد) "الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية"، الطبعة الثالثة سنة 1412هـ- 1992م، نشرة عالم الكتب بالقاهرة، ص49، 105، وويليك (رينيه) ووارين (أوستن) "نظرية لأدب"، بترجمة محي الدين صبحي ومراجعة الدكتور حسام الدين الخطيب، الطبعة الثالثة سنة 1985م، نشرة المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، ص185- 186؛ فقد أشار إلى أنه أحد منهجين ممكنين لمعالجة مثل هذا التحليل الأسلوبي، أما الآخر فالتحليل المنهجي للنسق اللغوي للعمل الأدبي، وهو الذي نعتُ جدواه على مسألتنا، بالصراخ في الخلاء.

11 الخصيبي ج1 ص34 وما بعدها، ودومة "الستالي: حياته وشعره"، طبعة سنة 1404هـ- 1984م، توزيع دار المعارف بمصر، ص22 وما بعدها، و"الشعر العماني"، ص26، 31، ودرويش ص129، ومعتمدي في شعره ديوانه السابق ذكره.

12 الخصيبي ج1 ص100 وما بعدها، ودرويش ص144، ومقدمة المحقق لديوانه السابق ذكره، وهو معتمدي في شعره.

13 المحروقي ص ب وما بعدها، ودرويش ص152 وما بعدها، ومعتمدي في شعره ديوانه بتحقيق عبدالرحمن الخزندار، طبعة دار المختار سنة 1406هـ – 1986م.

14 أبوهمام (دكتور عبداللطيف عبدالحليم) "في الشعر العماني المعاصر"، الطبعة الأولى، توزيع مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة، ص91، 93، ودعبيس (دكتور سعد) "دراسات في الشعر العماني"، طبعة دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية سنة 1992م، ص86 بالحاشية، ومعتمدي في شعره مجموعتاه "أنت لي قدر"، الطبعة الأولى سنة 1405هـ- 1985م، و"أجنحة النهار"، طبعة النهضة بمسقط، الأولى سنة 1419هـ- 1999م.

15 مصلوح " دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة"، الطبعة الأولى سنة 1989م، نشرة عالم الكتب بالقاهرة ص65- 66.

16 الدمنهوري (السيد محمد) "حاشيته على متن الكافي في علمي العروض والقوافي للقنائي واسمها الإرشاد الشافي"، طبعة مصطفى البابي الحلبي بالقاهرة، الثانية سنة 1377هـ- 1957م، ص129.

17 السابق نفسه.

18 المعري (أبو العلاء أحمد بن سليمان) "رسالة الصاهل والشاحج"، بتحقيق الدكتورة عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ)، طبعة دار المعارف بمصر، الثانية سنة 1984م، ث156.

19 لوتمان (يوري) "تحليل النص الشعري: بنية القصيدة"، بترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد، طبعة دار المعارف بالقاهرة سنة 1995م، ص70- 71، وراجع ويليك وواريين ص166- 168.

20 صقر (محمد جمال) "علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي"، دكتوراة مخطوطة سنة 1996م، محفوظة بمكتبة كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، ص196 وما بعدها.

21 الطرابلسي (محمد الهادي) "خصائص الأسلوب في (الشوقيات)"، طبعة سنة 1981م، من منشورات الجامعة التونسية، ص248، 455، 456- 457، 518- 519.

22 صقر "التوافق: أحد مظاهر علاقة علم العروض بعلم الصرف"، بحث بالعدد العشرين من مجلة (دراسات عربية وإسلامية) المشرف عليها الأستاذ الدكتور حامد طاهر نائب رئيس جامعة القاهرة، سنة 1420هـ- 1999م، ص153.

23 مصلوح "في النص الأدبي؛ دراسة أسلوبية إحصائية"، الطبعة الأولى سنة 1414هـ- 1993م، نشرة عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية بالقاهرة، ص48.

24 محمود (دكتور زكي نجيب) "قشور ولباب"، طبعة دار الشروق بالقاهرة سنة 1408هـ- 1988م، ص172- 173، وناصف (دكتور مصطفى) "نظرية المعنى في النقد العربي"، طبعة دار الأندلس ببيروت، ص38؛ فقد ذكر أن كلمة (اللفظ) التي تشبه كلمة (الشكل) هنا، قد استعملت في الكتابات العربية القديمة في دلالتين اثنتين "1 – ما نسميه التكوين الموسيقي وإيقاع العبارات 2 – الصورة الدقيقة للمعنى".

25 الطرابلسي 519- 520.

26 أدونيس (علي أحمد سعيد) "الصوفية والسوريالية"، الطبعة الأولى سنة 1992م، نشرة دار الساقي ببيروت، ص213- 215، 216، 229- 230.

27 كشك (دكتور أحمد محمد) "القافية تاج الإيقاع الشعري"، طبعة سنة 1983م، ص125- 126.

28 عبدالله (الحساني حسن) "مقدمة تحقيقه للكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي"، طبعة المدني سنة 1969م، نشرة مكتبة الخانجي بمصر، ص6-7.

29 الحبسي 531.

30 السابق نفسه.

31 الصقلاوي "أنت لي قدر" ص13.

32 السابق ص14.

33 أنيس (دكتور إبراهيم) "موسيقى الشعر"، الطبعة السادسة سنة 1988م، نشرة مكتبة الانجلو المصرية، ص260، وفيه إحصاء ظني للشعر العربي على العموم، والنطافي (دكتور محمد ذيب) "حركة الروي في الشعر العربي"، بحث بالعدد التاسع من مجلة كلية الآداب بجامعة الملك سعود سنة 1982م، 312- 338، وفيه إحصاء لشعر من مختلف العصور، وابن الشيخ (جمال الدين) "الشعرية العربية"، بترجمة مبارك حنون وآخرين، الطبعة الأولى سنة 1996م، نشرة دار توبقال بالدار البيضاء، ص212، وفيه إحصاء خاص لشعر أبي تمام والبحتري وشعر كتاب الأغاني، وعبداللطيف (دكتور محمد حماسة) "في بناء الجملة العربية"، الطبعة الأولى سنة 1402هـ- 1982م، نشرة دار القلم بالكويت، ص448، وفيه إحصاء لشعر ثمانية جاهليين، و"الجملة في الشعر العربي"، طبعة المدني الأولى سنة 1410هـ- 1990م، نشرة مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص106، وفيه إحصاء لشعر المتنبي، والطرابلسي ص39- 40، وفيه إحصاء لشعر شوقي والشابي، وصقر "علاقة..."، ص203، وفيه إحصاء خاص لشعر خمسة أندلسيين وسبعة محدثين.

34 حسان (دكتور تمام) "اللغة العربية: معناها ومبناها"، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، الثانية سنة 1979م، ص271.

35 عبداللطيف "في بناء..."، ص488.

36 صقر "علاقة..."، ص207- 210.

37 أنيس 260، والطرابلسي 40، وصقر "علاقة..."، 203.

38 أنيس 260.

39 الطرابلسي 40.

40 عبداللطيف "في بناء..."، ص484، فقد رد زعم صعوبة الإطلاق وسهولة التقييد وأرجع الأمر كله إلى المقتضى الفني والتآلف الدلالي.

41 ابن خلدون (عبدالرحمن بن محمد) "المقدمة"، بتحقيق الدكتور علي عبدالواحد وافي، طبعة نهضة مصر الثالثة، ج3، ص1280، 1284، والبهبيتي (دكتور نجيب محمد) "تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري"، طبعة النجاح الجديدة بالدار

البيضاء سنة 1982م، نشرة دار الثقافة بالدار البيضاء، ص484، ووافي (دكتور علي عبدالواحد) "فقه اللغة"، طبعة دار نهضة مصر سنة 1988م، ص133 وما بعدها.

42 السالي ص341.

43 السابق ص397.

44 فتحة الميم الأولى في قافية (ب الغمام) حذو، وهي ثابتة لا تتغير، إذ هي بعض الألف، في حين أن فتحة الميم الأولى في قافية (بالغمم) توجيه، وثباتها مرجو غير ملتزم.

45 ابن عبد ربه (أحمد بن محمد الأندلسي) "العقد الفريد"، بتحقيق الدكتور عبدالمجيد الترحيني، طبعة مؤسسة جواد ببيروت، الأولى سنة 1404هـ - 1983م، نشرة دار الكتب العلمية ببيروت، ج6 ص355، وراجع عبداللطيف "الجملة..."، ص109، وصقر "علاقة..."، ص279 وما بعدها.

46 عياد (دكتور شكري محمد) "موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية"، طبعة دار الأمل بالقاهرة، الثانية سنة 1978م، نشرة دار المعرفة بالقاهرة، ص127 بالحاشية؛ فقد ذكر عن نتائج بعض الأبحاث التجريبية، أن عدد الذبذبات المميزة لصوت الألف في الإنجليزية قريب من ضعف عدد ذبذبات صوتي الواو والياء معا.

47 البهلاني ص406.

48 صقر "التوافق..." فهو في هذه المسألة.

49 الصقلاوي "أنت لي قدر"، ص106.

50 درويش ص162، فهو يذكر ولوع شعراء عُمان بذلك، ويشير إلى ما اتصفت به مقصورة ابن دريد من سلك معنوي خاص يربط حباتها الكثيرة، ثم يسأل الباحثين أن يبحثوا عن مثل ذلك السلك في مقصورة أبي مسلم! وللشاعر مقصورتان على أية حال لا واحدة.

51 البهبيتي ص311.

52 الهاشمي (السيد أحمد) "ميزان الذهب في صناعة شعر العرب"، طبعة سنة 1393هـ - 1973م، نشرة دار الكتب العلمية ببيروت، ص136.

53 أنيس ص259، فقد لاحظ ذلك في بعض المقاصير.

54 البهلاني ص337.

55 ابن عبدربه ، والتبريزي "الكافي في العروض والقوافي" السابق ذكره، والدماميني (أبوعبدالله محمد بدر الدين بن ابي بكر) "العيون الغامزة على خبايا الرامزة"، بتحقيق

الحساني حسن عبدالله، الطبعة الثانية سنة 1415هـ- 1994م، نشرة مكتبة الخانجي بالقاهرة، والإسنوي (جمال الدين عبدالرحيم) "نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب"، بتحقيق الدكتور شعبان صلاح، الطبعة الأولى سنة 1408هـ- 1988م، نشرة دار الثقافة العربية بالقاهرة، وصلاح (دكتور شعبان) "موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع"، الطبقة الثانية سنة 1409هـ- 1989م، نشرة دار الثقافة العربية بالقاهرة، وصمود (نورالدين) "تبسيط العروض"، طبعة سنة 1986م، نشرة الدار العربية للكتاب بطرابلس ليبيا.

56 المعري "ديوان لزوم ما لا يلزم"، بتحقيق إبراهيم الابياري، الطبعة الثانية سنة 1412هـ- 1982م، نشرة دار الكتب الإسلامية" دار الكتاب المصري بالقاهرة، ودار الكتاب اللبناني ببيروت، ج1 ص45.

57 أنيس ص248.

58 الأصفهاني (علي بن الحسين بن محمد القرشي) "الأغاني"، بتحقيق إبراهيم الابياري، طبعة دار الشعب بالقاهرة سنة 1969م، ج14 ص4999- 5000، فقد روي عن ابن أبي الزوائد إمام الحرم النبوي، قوله آخر أبيات ذالية الروي:

هذه (الذال) فاسمعوها وهاتوا شاعرا قال في الروي على (ذا)

قالها شاعر لو ان القوافي كن صخرا أطارهن جذاذا

إنه يتحدى بحفظه خصومه من الشعراء أو رواته من العلماء، فيستعمل للروي حرفا مهجورا لا يكادون يعرفون له من الكلمات مادة تكفي القصيدة، ولا سيما إذا طالت.

59 الحبسي ص ذ من مقدمة جامعه.

60 أيوب (دكتور عبدالرحمن) "أصوات اللغة"، طبعة الكيلاني بالقاهرة، الثانية سنة 1968م، ص135- 136.

61 عبداللطيف "الجملة..."، ص109.

62 الطرابلسي ص46.

63 الحبسي ص482- 483.

64 السابق ص424.

65 القرطاجني ص274، وأنيس ص251، 252.

66 ابن عبد ربه ج6 ص355- 357.

67 الستالي 402.

68 البهلاني 406.

69 (لا) في (فاعلا)، رمز عروضي لا يستلزم المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) ، بل يستلزم المقطع الطويل مفتوحا أو مغلقا (ص ح ص).

70 الحبسي ص415.

71 السابق ص396.

72 البهلاني ص463.

73 (لن) في (مستفعلن)، رمز عروضي لا يستلزم المقطع الطويل المغلق (ص ح ص)، بل يستلزم المقطع الطويل مغلقا أو مفتوحا (ص ح ح).

74 صقر "علاقة..."، ص461

75 السابق ص35، 71- 74.

76 الستالي ص397- 398.

77 ابن جني (أبوالفتح عثمان) "الخصائص"، بتحقيق محمد علي النجار، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، الثالثة.

78 المرزوقي (أبوعلي أحمد بن محمد بن الحسين) "شرح ديوان الحماسة"، بتحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، طبعة دار الجيل ببيروت، الأولى سنة 1411هـ- 1991م، ج1 ص11.

79 الخفاجي (أبومحمد بن سنان الحلبي) "سر الفصاحة"، بتحقيق علي فودة، الطبعة الثانية سنة 1414هـ- 1994م، نشرة مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص149، والقيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق الأزدي) "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، بتحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، طبعة دار الجيل ببيروت، الخامسة سنة 1401هـ- 1981م ج1 ص210، وابن خلدون ج3 ص1307.

80 ابن رشيق ج1 ص210 عن أبي تمام، وحجازي (أحمد عبدالمعطي) "الشعر رفيقي:تأملات واعترافات"، طبعة سنة 1408هـ- 1988م، نشرة دار المريخ بالرياض، ص53، عن نفسه.

81 الخفاجي ص171.

82 الستالي ص258.

83 ابن جني، فقد جعل التقديم والتأخير من شجاعة العربية.

84 القيرواني ج1 ص259- 261.

85 التبريزي ص179.
86 القيرواني ج2 ص57.
87 السابق نفسه.
88 السابق نفسه.
89 السابق ج2 ص73.
90 المرزوقي ج1 ص11.
91 الحبسي ص67- 68.
92 ثعلب (أبوالعباس أحمد بن يحيى) "قواعد الشعر"، بتحقيق الدكتور رمضان عبدالتواب، الطبعة الثانية سنة 1955م، نشرة مكتبة الخانجي بمصر، ص66- 69، والخفاجي ص228، وابن جني ج1 ص241.
93 ابن طباطبا (أبوالحسن محمد بن أحمد العلوي) "عيار الشعر"، بتحقيق الدكتور عبدالعزيز بن ناصر المانع، طبعة دار العلوم بالرياض سنة 1405- 1985م، ص314، وراجع القيرواني ج2 ص117.
94 صقر "علاقة..."، ص113 وما قبلها.
95 التبريزي ص167، وابن الدهان (أبوسعيد بن المبارك بن علي البغدادي) "الفصول في القوافي"، بتحقيق الدكتور محمد عبدالمجيد الطويل، الطبعة الأولى سنة 1412هـ_ 1991م، نشرة دار الثقافة العربية بالقاهرة ، ص76.
96 الصقلاوي "أجنحة النهار"، ص109، وهكذا ارتكب ضرورة الجزم بأداة النصب وراعاها في الكتابة "أن تبق"، والقصيدة من منهوك الكامل.
97 ابن جني فقد جعل الحذف من شجاعة العربية.
98 البهلاني ص338، 340، 345.
99 الجرجاني (ابوبكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد النحوي) "دلائل الإعجاز"، بتحقيق أبي فهر محمود محمد شاكر، طبعة المدني بالقاهرة سنة 1984م، نشرة مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص146، فقد قال في الحذف "هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن. وهي جملة قد تنكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر".
100الأصفهاني ج12 ص4510 .

الْفَصْلُ الثّاني

شِعْرُ أَبي سُرورٍ الْجامِعيِّ بَيْنَ الْمُعارَضَةِ وَالتَّخْميسِ

اكتِسابُ الشِّعْرِ

{1} الشعر نمط من اللغة فنيّ ؛ فكما نولد جميعًا مفطورين على اكتساب اللغة ، يولد بعضنا مفطورين على اكتساب فن اللغة وكما نحتاج جميعًا إلى من نكتسب منهم لغتهم لتصير لغتنا ، يحتاج بعضنا إلى من يكتسبون منهم فنهم اللغوى ليصير فنهم .

إن كل من حولنا قرباء وغرباء ، كبارا وصغارا ، ذكورا وإناثا ، يعلموننا اللغة ، ما لم يَصُدّوا عنا أو نَصُدَّ عنهم . وليس كل من حول بعضنا يعلمونهم فنّ اللغة ، ولو شدَّ بعضُهم يدَه بغَرْزِ بعض . إنما يعلِّمُهُمُوهُ طائفةٌ عزيزة انمازت من سائر الناس فسميت " الشعراء " ، كما انماز كلامهم من سائر الكلام فسمى " الشعر " [1] .

{2}ولأمر ما كانت أُسر الشعراء منذ أوّلية الشعر العربى ؛ فمُهَلْهِلٌ خال امرئ القيس وجَدُّ عمرو بن كلثوم لأمه ، وأكبر المرقِّشَيْن عم الأصغر ، والأصغر عم طرفة ؛ يتعلم الولد من أبيه أو من هو بمنزلته ، كما تعلم هذا من أبيه أو من هو بمنزلته ، سُنّةً مستمرة [2].

{3}ولا يجوز الاعتراض بأنها سنة فى الاكتساب سيّئة ، غير صالحة للفن، لأنها تُخرج صورًا منسوخة عن أصلها ، ليس فيها غير موات التقليد ، والفن رهين الإبداع الذى هو رهين الانقطاع من الماضى وهدم المألوف [3] ؛ ففضلاً عن أن التقليد نفسه هو المرحلة الفنية الحتمية الأولى [4] ، لا يكون حَديث إلا بعد قديم ، ولا يعرف حديث إلا بقديم ، بل قد صار معروفًا تفضيل اشتمال الفن الحديث على طرف من الفن القديم يتألّف المتلقين ويعطفهم [5] ، " ولو نحن ، فى تنقيبنا عن آخر ملجأ لنا ، التقينا بجدنا الأول ، فإنا بلاشك سنرى حفرتي عينيه متوجهتين خلفًا نحو السمكة الزاحفة السعيدة التى كانت تعيش فى حياة انسجام وانضباط فى الوحول اللزجة التى عمرت يومًا المستنقعات المتبخرة " [6]!

بين المعارضة والسرقة

{4} وليس الأمر مقصورًا على تقليد البداءة ؛ فإنّ وحدةَ الثقافة التى هـى قوام الأمة ، تُسَرِّب إلى أصحابها إطار فن اللغة ، كما تسرِّب إليهم إطار اللغـة ؛ فكما يتعارفون بينهم على ما يتفاهمون به ، يتعارفون على ما يهتزّون له [7]، ومـا أكثر ما حفز الشاعر إلى الشعر قصيدة تعلّمها – على توسيع مفهوم التعلم ليشـمل طرائق التلقى المختلفة كلها – فإما خضع لها رسـالةً (مضـمونًا) ، ووسـائل (أدوات تعبير) ، أو رسالة فقط ، أو وسائل فقط، وإما أبى . فأما إذا ما أبى فإنه يفتش عن وسائل أخرى ملائمة يؤدى بها رسالة أخرى ممّا يشغله وعندئذ يخفـى عن المتلقى عنه فضل تلك القصيدة عليه ، غير أن الشاعر يظل فى نفسه أسير ذلك الفضل . وأما إذا خضع لرسالتها فقط ،أو لوسائلها فقط فإنه يعد سـارقًا ، وهـى دركات بعضها أخفى من بعض ، يسترها فقهـاء السـارقين ، ويفضـحها فقهـاء المتلقِّين [8]. وأما إذا خضع لرسالتها ولوسائلها جميعًا ، فإنـه يعـد معارضًـا أى مجاريًا مباريا [9].

{5} إن السرقة ضعف يجتهد صاحبه أن يخفيه ، " والحاذق يخفى دبيبـه إلى المعنى ، يأخذه فى سُتْرة فَيَحْكُمُ له بالسبق إليه أكثر من يمُـرُّ بـه " [10]، وإن المعارضة قوة " أما المتقدمون فكانت لهم المعارضة ونحوها مما لا يضطلع به إلا قوىٌّ جرىء " [11] ؛ فهو لا يخشى أن يبديها ؛ هذا البارودى يـنظم داليتـه التـى مطلعها :

" رضيتُ من الدنيا بما لا أودُّهُ وأىُّ امرئ يقوى على الدهر زندهُ " [12]،

ثم يقول فى خلالها :

" وما أَبْتُ بالحرمان إلا لأننى (أودُّ من الأيام ما لا توده)" [13]

مضمِّنًا صدر مطلع دالية المتنبى :

" أَوَدُّ من الأيام ما لا توده وأشكو إليها بيننا وهى جنده " [14]،

دالاً على معارضته ، وهو إمام نهضة الأدب المصرى الحديث ، الذى لا يساميه فـــى الخمسمائة سنة التى قبله فيه أحد[15].

{6} يفعل البارودى ذلك ، قويًّا مفاخرًا ؛ فمن القمة التى يقف عليها يرسل بصره إلى المدى ، فتتجلى له قمم الشعر الباذخة ، فيناصيها ، ويباريها ، ثقة منــه بمقدرته ، وإجلالاً لما يعارضه وتعلقًا به ، وخوضًا فى هذه الظاهرة الإبداعيــة ، وانتصاحًا بنصيحة علماء الشعر ، وإدلالاً على معاصريه وفوتًا لهــم بمقدرتــه ، وتزييفًا للقول باستفراغ السابقين وُسْع الإبداع ، ورغبة فى ســبق الســابقين إلــى مجاهل خَفِيَتْ عليهم [16] ؛ فلذلك كان " الفضل الذي له على عصره ، أكبــر مــن الفضل الذي لعصره عليه ، فما جاء به من عند نفسه كثير لا يقاس إليه ما يجــيء من قدرة معاصريه ، وذلك وحده خليق أن يُبوّئه زعامة جيله ويقدمه إلى طليعــة معاصريه وتابعيه "[17] .

قومية المعارضة

{7} كانت المعارضة نمطًا من إبداع الشعر ، عربيًّا خالصًا[18] ، مِسَــنًّا أزليًّا جلا عن صفحة العروبة حين أوشكت تعفو وتستعجم ، ثورة أدبية ، واكب بها البارودي مثلا ، ثورة أحمد عرابى الحربية ، فخابــت هــذه ، ونجحــت تلــك ؛ فاستقامت بها عروبة مصر [19] ، ومَحْفِلاً أفشى به شوقي محاسن العربية ؛ بــذل حُلاها ، ونشر حُللها ، مُدِلاً بثرائها ، مُغريًا بالاغتراف منه والاستغناء به [20] .

{8} وستبقى المعارضة ، إلى ذلك كله ، مِزْجرًا أبديًّا للحَقَدة الذين يدّعون مرة أن وحدة الأدب العربى كوحدة الثقافة العربية ، وَهْمٌ [21] ، ويستبشعون أخرى صلابة الثقافة العربية التى تمنع الأمة أن تقبل الفرد الحر الذى يؤمن بما يشاء ويعبر كما يشاء ، فتُثَبِّت الأشكال الشعرية العربية ، وتكسوها طابعًا دينيًّا ، وتسند إليها وظيفة الهُوِيّة [22] ، مِزْجرًا أبديًّا لهم بأن هذه الأمة التى تقبل الفرد الحر الذى يؤمن بمــا يشاء ويعبر كما يشاء ، وَهْم ! ـ وللجهلة الذين يساعدون الحقدة ، بالسخرية مــن " المخطط التقليدى للأداء " الذى يلائم " ميــة ،

المواطنة السمراء فى صحراء نجد " ، ولا يلائم " جانين ، المواطنة الفرنسية القاطنة فى الرقم 73 بولفار سان ميشيل " ، التى إن وضعناها موضع مية معارضين مطلع دالية النابغة ، فقلنا :

يا دار (جانين) بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد

" أغمي عليها " [23] ، مزجرًا أبديًا لهم بأننا إنما نقول ذلك لمية السمراء ، لا لجانين الزرقاء !

{9} ولن تفسد المعارضة على الشعر العربى الحديث" طزاجة العصرية "المزعومة [24] ، كما يفسده ما فى استعمالنا لمصطلحى " التجديد " ، و" الحداثة " ، من قبول لشيء من الضياع ، وما فى نسياننا لما فى مصطلحى " المحافظة " و" القدامة " ، من مجاهدة لذلك الضياع [25] ، ولا كما يفسده تقليد نمط من الشعر الغربى ، غريب عن ثقافتنا ، بعيد هو نفسه عن العصرية [26] ـ بل تظل منجاة مسنًا : يمتنع بها الشاعر من الغرق بطوفان الضياع إذا طمّ وعمّ ، ويسن بها سنان آلته إذا تثلّم [27] .

{10} ولاسيما أن نرى الشاعر بالمعارضة مبدعًا مُحلّقًا فيما انفَسَح له من آفاق : هذا البارودى رغم ترديده بعض معانى ما عارضه وتقليده لبداعته ، يتصرف فى مراحل أغراضه ، ويعرض عن غير المرضى منها ؛ " فلم يتعلق قط بأذيال القصائد التى كان يعارضها ، ولم تطغ على شخصيته ، أو تخف معالم شاعريته ، وإنما استطاع أن يملك رقابها فيفيد منها ويتحكم فى توجيهها " [28] ، وهذا شوقى رغم ترديده مما عارضه ، بعض كلمات القافية والتراكيب ، يتصرف فى المعانى ، والصور ، وأسلوب المقابلة ، بحيث حصل له " مشهد تكميلى ، ينبنى على أصل ، لكن لا يتقيد به ، ويتبنى بعض ما فيه، دون أن يقصر فى مزيد إثرائه . فيصح لنا أن نعتبر المعارضة عند شوقى (قراءة جديدة) للتراث " [29] .

تخاميس

{11} ومن شجون المعارضة التَّخْميس ؛ إذ هو من مبالغة الخـالف فـي إجلال السالف ، وفيه يأتي إلى قصيدته ، فيفكُّ أبياتها بعضها من بعض ، ويصطنع لكل بيت ثلاثة أشطر من وزن صَدْره وقافيته ، يضيفها قبله ليأتي هو بعدها ملكًـا في حاشيته مُبَجَّلاً !

لقد أجلَّ أبيات أبي الفرج الساوي التي منها :

هي الدنيا تقول لساكنيها (أ) حذار حذار من بطشي وفتكي (ب)

فلا يغرركم مني ابتسام (ج) فقولي مضحك والفعل مبك (ب)

فبَجَّلَها قائلا – على ركاكته – :

دع الدنيا الدنية معْ بنيها (أ)

وطلقها الثلاث وكن نبيها(أ)

ألم ينبيك ما قد قيل فيها (أ)

هي الدنيا تقول لساكنيها (أ) حذار حذار من بطشي وفتكي (ب)

فلم يسمع لها فيهم كلام (ج)

وتاهوا في محبتها وهاموا (ج)

وكم نصحت وقالت يا نيام (ج)

فلا يغرركم مني ابتسام (ج) فقولي مضحك والفعل مبك (ب) [30]

{12} هو نمط من النظم متأخر الزمان والمكانة . فأما أنه متأخر الزمان ، فمن أنه تحويل لنوع من التخميس قديم نَحَلَ الرواةُ امرأ القيس شيئًا منه لم يُصَحَّحْ له ، ورُوي أن بشارًا المُرَعَّثَ كان يصنعه عبثاً واستهانة بالشعر [31] ، فيه " يؤتى بخمسة أقسام على قافية ، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك ، إلى أن يفرغ من القصيدة ، هذا هو الأصل " [32] ، هكذا :

__________ أ __________ أ

__________ أ __________ أ

أ ــــــــــــ

ــــــــــ ب ــــــــــ ب

ــــــــــ ب ــــــــــ ب

ب ــــــــــ

ثم حُوِّل إلى جعل قافية الشطر الخامس من الخَمَسات التالية للأولى ، مثل قافية خامس الخمسة الأولى ، هكذا :

ــــــــــ أ ــــــــــ أ

ــــــــــ أ ــــــــــ أ

أ ــــــــــ

ــــــــــ ب ــــــــــ ب

ــــــــــ ب ــــــــــ ب

أ ــــــــــ

ثم حُوِّل إلى تغيير قافية خامس الخمسة الأولى نفسه ، هكذا :

ــــــــــ أ ــــــــــ أ

ــــــــــ أ ــــــــــ أ

ب ــــــــــ

ــــــــــ ج ــــــــــ ج

ــــــــــ ج ــــــــــ ج

ب ــــــــــ

وسمّيت هذه القافية الموحَّدة " عمود القصيدة " [33] ، وعندئذ التفت الشعراء إلى تخميس قصائد السالفين .

{13} وأما أنه متأخر المكانة ، فمن أنه ذِلَّةُ الجادّ الذى يكبر السالف فيضع من نفسه له ، ولعبة الهازل الذى ربما قلب للسالف معناه ولسان حاله يقول :

انظـــر كيف ألعـــب بك ! " وما لذلك قصد الذين وضعوا هذه الأنواع ، ولا هـــو شيء فى أصل الفطرة الشعرية ... تلك الأنواع فى الشعر الجيد أشبه بالزيادة فى تراب الميت : لا يجدّد موته ولكنه وَسْواسٌ وعَيْث " [34].

فى الشعر العمانى وشعر أبى سرور

{14} لقد جَرَتْ على الشعر العمانى ، سنة المعارضة العربية بما تعلـــق بذيلها من التخميس ، غير أن بعض الباحثين حمل على الشعر العمـــانى مراحـــل الركود ثم البعث ثم التجديد والابتكار التى تناول بها النقاد الشعر فى ســـائر بـــلاد العرب ، فصنـــع فصـــلا فـــى
" المعارضات الأدبية : قيمتها ودورها فى بعث الشعر العمانى" ذكر فيه أنها مثلت " جانبا له أهميته فى حركة إحياء الشعر " [35] ، وأن من شعرائها أبا ســـرور [36] وفى خلال ذلك عرض للتخميس ، فـــرآه محاولـــة " لمجـــاراة أســـلوب فحـــول الشعراء " [37] ، ثم رآه " لا يصلح دليلاً في مجال بعث الشعر العربى ونهضته ، بقدر ما كان معوقًا ومضعفًا لهذه الحركة " [38].

أما إكراه الشعر العمانى على قبول تلك المراحل ، فمســـألة فرغـــتُ مـــــن نقدهـــا مـــن
قبل [39] ، وأما نسبة أبى سرور إلى " الإحيائيين " – على تكلف المرحلة والمذهب – فعجيبة الحصول له وهو ابن سنة ست وثلاثين وتسعمائة وألف ، العائش بيننـــا فتيًا ، وأدق منها نسبته إلى " المحافظين " مثلا ، وأما قوله الأول فـــى التخمـــيس فمنقوض بقوله الآخر الذى كاد يسلم لولا شوبه بزعم المرحلة . وربما كـــان مـــن مساوي هذه الفَعْلة تضليلُ بعض الباحثين ؛ إذ نسب أبا ســـرور إلـــى الإحيـــائيين مرة [40] ، ثم أخلاه منها أخرى [41]!

{15} وخلال حديث الدكتور أحمد درويش عن مظاهر معاصرة الجيلـــين القديم والحديث فى شعر الخليلى العمانى ، يرد ذكر " جانب آخر من الأغـــراض التى طرقها الشيخ الخليلى يندرج فى ترويض القول وإثبات العلاقة الدائمة المتجددة

بالتراث وإثبات المقدرة الشعرية ... فى هذه الظاهرة كثير من شعر المعارضات والتخميس ، والموشحات ، وجانب كبير من شعر الحكمة " [42] ، ورغم ما فى ضم الحكمة إلى ما قبلها من خلط لرسالة الشعر بوسائله ، أستحسن نسبة المعارضة والتخميس إلى " تَرْويض القَول " [43] الذى يلائم فهمنا السابق فى الفقرة السابعة .

{16} وفى ختام دراسته لأبى سرور قال أبو همام : " سبق أن ذكرنا رأينا فى التخميس أثناء حديثنا عن الخليلي ، وما قلناه هنالك يقال هنا " [44] ، وكان قال هنالك " هو أيضًا يضاف إلى الأبواب الأخرى المثبتة قدرة الشاعر إلى أقرانه من القدامى ، وينبئ كذلك عن مدى إعجاب شاعر بما يخمسه ، وإلا ما كان أغناه عن طرق هذا الموضوع جملة ، والقدامى عندنا عرفوا هذا الطريقة ... فالتخميس والتشطير مثل المعارضة ، جوادان يتسابقان ، ولكن الثانى ينسج على منوال الأول ، ويحاول أن يبزه ويسبقه " [45] ، ثم يقول في أبي سرور : " في الديوان معارضة لنونية ابن زيدون ... وحسنًا فعل الجيل اللاحق أن لم يحصر نفسه في آصار الجيل السابق عليه فامتاحوا من ذواتهم ، ووسعوا قراءتهم لولا أن بعضهم فر إلى الفوضى والتسيب " [46] .

وفيما قاله نظر أغرانى بذكر كلامه على طوله ، أعرضه فيما يأتى :

أولاً ـ أما أن التخميس كالمعارضة ، علامة إعجاب الخالف بالسالف ، فمما لا ريب فيه ، وقد سبق فى الفقرة الحادية عشرة بيانه .

ثانيًا ـ أما أن التخميسَ كالمعارضة ، باب الخالف إلى إثبات قدرة كالتى للسالف ، فمما فيه ريب ؛ إذ أين ذلة المخمِّس ولعبته من مجاراة المعارض ومباراته ؟!

ثالثًا ـ أما أن القدامى عرفوا التخميس ، فغير صحيح إذا عنى تخميس قصائد السالفين – وهو دون غيره مجال كلامه – إذ الذى عرفوه حتى نحلوا امرأ القيس شيئًا منه، طريقة فى إخراج القصيدة على أشطر منظمة بالقافية ، سبق فى الفقرة الثانية عشرة بيانها.

رابعًا ـ إطلاق الحكم على أبى سرور وغيره ، منهج أبى همام المطرد فى كثير مما كتب ، يقتحمه بفضل خبرته ، واعتماد تطبيق المقارنة التمثيلى التفصيلى أسد وأولى ، ويكفى دليلاً أن علّة ما رآه من أن نونية أبى سرور " ليس فيها ما ننتظره من التنفس من رثتى ابن زيدون " (47) ، أنها لا تعارضها أصلاً بل تعارض نونية شوقى !

لقد كتب ابن زيدون وهو مكروب نونيته فى الأسف للفراق ، والشوق للقاء ، والغزل بالمحاسن وأرسلها إلى ولادة (48) ، وكتب شوقى وهو مكروب منفى إلى بلد كان لابن زيدون وولادة فصار لخوليو وكرستين ،نونيته فى الأسف لتبدل الحال ، وتمجيد الوطن ، والشوق إليه ، والفخر بنفسه وبرفاق أزْمته ، وأرسلها إلى مصر (49) ، وكتب أبو سرور متمثلاً حال شوقي ، نونيته فى الشوق إلى الماضى العزيز ، والأسف لتبدل الحال ، والتهديد بالعودة ، والفخر بالمسلمين عامة والعمانيين خاصة ، وألقاها فى المؤتمر الذى أقيم لذكرى ابن زيدون بالمغرب (50)

وربما كان من مساوي فعلة أبى همام اتباعُها ؛ إذ أطلق بعض الباحثين الحكم على أبى سرور قائلاً : " قارئ شعره يلحظ مدى تأثره بالشعراء السابقين فى مجاراتهم فى كثير من قصائده ومعارضتهم والاقتباس من شعرهم ، والاستفادة من طرائقهم ، وهذا ما سوف تكشفه لنا هذه الدراسة " (51) ، ثم لم يف بما وعد !

خامسًا ـ رؤية المعارضة قيدًا تقيد به جيل أبى سرور ، واستحسان انفكاك الجيل التالى له منه ، مما لم نقبله وقدمنا تفنيده فى الفقرة الثالثة ، ويكفى دليلاً اعترافه بخروج بعض هذا الجيل التالى ، إلى الفوضى والتسيب ، ولو تعلم المعارضة ما أخرجته إليهما .

{17} ليطلق الباحثون فى الشعر العمانى بعامة وشعر أبى سرور بخاصة ، القول فى المعارضة والتخميس ما شاؤوا ، دون أن يشفع واحد منهم ذلك بتطبيق المقارنة التمثيلى التفصيلى ، رغم أنه وحده الفيصل (52) .

وليقل أبو سرور نفسه : " لم أقرأ ديوان شعر كاملاً عن شاعر ولكني كنت أكثر من مطالعتي من ديوان البارودي حتى عزمت أن أجعله شاعري الوحيد ، لما فيه من شهامة ورجولة وبطولة ، حتى وصلت إلى قصيدة يمدح فيها ويتزلف ، فثنيت عناني عنه ، ولم أكمله ، ولم أعد إليه ، وأتصفح أحيانًا من شعر عنتر وشعر المتنبي " (53) .

فلن يثنينا شيء عن تطبيق المقارنة التمثيلي التفصيلي المبني على مقدمة مُجَدْوَلةٍ مِنْ إحصاء العناصر الدالة ، ولا عن اعتماد نتائجه وحدها .

الجدول الأول

الرقم	المعارضة	مطلعها	صاحبها	موضعها	أبياتها	أجزاء رسالتها	المعارضة	مطلعها	موضعها	أبياتها	أجزاء رسالتها	عروضها
1	وا حر قلباه	وا حر قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم	المتنبي	ديوانه 362/3	37	الأسف (1-3) فالمدح (4-11) فالعتب (12-14) فالفخر (15-23) فالأسف (24-25) فالعتب (26-28) فالفخر (29) فالعتب (30-37).	شكر و تقدير	لا يمشق المجد إلا الماجد العلم والسبق للنجم ترقى شوطه الهمم	ديوانه 1/المقدمة	20	الحكمة (1-6) فالمدح (7-18) فالتمجيد (19-20) .	بحر البسيط الوافي المخبون العروض والضرب وقافية المطلقة المجردة الميمية الموصولة بالواو.
2	ألا هبي	ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا	عمرو بن كلثوم	شرح القصائد السبع 367	94	الشراب (1-4)فالحكمة (5)، فالفخر (6-7)فالغزل (8-16)، فالحكمة(17)فالفخر (18-43)، فالتهديد(44-50)فالفخر (51-94).	عصان الحاضر	ألا هبي بمجد الحاضرينا وحيي الماجدين الباسلينا	ديوانه 83/1	47	الفخر (1-3)فالمدح (4-37)فالفخر (38-44)فالمدح (45-47) .	بحر الوافر الوافي المقطوف العروض والضرب وقافية المطلقة المردف بياء المد أو واوه النونية الموصولة بالألف .
3	على قدر	على قدر أهل العزم تأتي العزائم	المتنبي	ديوانه 378/3	46	الحكمة (1-2)فالمدح (3-46) .	على أسس التقوى	على أسس التقوى تشاد المحاكم وتلقى على تاج القضاة المراسم	ديوانه 116/1	29	الحكمة(17)، فالهجاء (8)فالمدح (9)فالحكمة (10-18)فالتمجيد (19-20)، فالحكمة (21-22)فالتمجيد (23-29) .	بحر الطويل الوافي المقبوض العروض والضرب ، وقافية المطلقة المؤسسة الميمية الموصولة بالواو .
4	زحلة	شيعت أحلامي بقلب باك ولممت من طرق الملاح شباكي	شوقي	ديوانه 178/2	55	الأسف (1-9)، فالغزل (10-22)، فالتمجيد(23-55) .	ملاكي	لسواك أعلق في الغرام ملاكي عقم الغواني أن يلدن سواك	ديوانه 114/2	16	الغزل (1-16) .	بحر الكامل الوافي الصحيح العروض المقطوع الضرب وقافية المطلقة المردفة بألف الكافية الموصولة بالياء .

5	بان الخليط	بان الخليط ولو طوعت مابانا وقطعوا من حبال الوصل أقرانا	جرير	ديوانه 160/1	73	الشوق (1-11)، فالغزل(12-52)، فالشوق (53-57)، فالتهديد (58-67)فالهجاء (68-73) .	سموح وسمحان	يا طائر الشوق ما أشجاك أشجانا فرونا من كؤوس الأنس ألوانا	ديوانه 74/3	38	الشوق(1-27)، فالفخر (28-31)، فالحمد (32-35)، فالشوق (36-38) .	بحر البسيط الوافي المخبون العروض المقطوع الضرب بوقافية المطلقة المردفة بألف النونية الموصولة بالألف .
6	أندلسية	يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا	شوقي	ديوانه 104/2	83	الأسف (1-17)، فالتمجيد (18-24)، فالشوق (25-60)، فالفخر (61-64)، فالتمجيد (65-74)فالشوق(75-83) .	ابن زيدون	جلنا لنحوك في ذكرى لماضينا فغنينا كيفما تهوى تغنينا	ديوانه 112/3	56	الشوق (1-7)، فالرثاء (8-14)، فالحكمة (15-21)، فالفخر(22-25)، فالأسف(26-38)، فالتهديد(39 46)، فالفخر(47-56) .	بحر البسيط الوافي المخبون العروض المقطوع الضرب بوقافية المطلقة المردفة بياء المد أو واو(وإن لم ترد الواو في السابقة)النونية الموصولة بالألف .
7	أطاعن خيلا	أطاعن خيلا من فوارسها الدهر وحيدا وما قولي كذا ومعي الصبر	المتنبي	ديوانه 148/2	41	الفخر (1-4)فالحكمة (5-10)، فالفخر (11-17)فالمدح(18-32) فالفخر (33-36)، فالمدح (37-41) .	هو الدهر لا تعجب	هو الدهر لا تعجب إذا استأسد الكفر وشاع الهوى في الناس لو أنه الكبر	ديوانه 79/4	34	الحكمة(124)، فالفخر(25-28)، فالحكمة (29-34) .	بحر الطويل الوافي المقبوض العروض الصحيح الضرب، وقافية المطلقة المجردة الرائية الموصولة بالواو .
8	مصطفى كامل باشا	المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما في مأتم والداني	شوقي	ديوانه 157/3	64	الرثاء(1-14)فالحكمة (15-26)، فالرثاء (27-64) .	كأس الأسى	رزء أطاح بصاحبي أسقاني كأس الأسى متنوع الأحزان	ديوانه 379/4	86	الرثاء (1-59)، فالحكمة (60-75)، فالرثاء (76-86) .	بحر الكامل الوافي الصحيح العروض المقطوع الضرب بوقافية المطلقة المردفة بالألف النونية الموصولة بالياء .

الجدول الثاني

الرقم	المنشئة	مطلعها	صاحبها	موضعها	أبياتها	أجزاء رسالتها	المنشئة	مطلعها	موضعها	أبياتها	أجزاء رسالتها	عروضهما
1	رضيت من الدنيا	رضيت من الدنيا بما لا أوده وأي امرئ يقوى على الدهر زنده	البار ودي	ديوانه 187/1	56	الغزل (1-16) ، فالحكمة (17) ، فالأسف (18-25) ، فالحكمة (26-29) ، فالأسف (30-35) ، فالحكمة (36-43) ، فالفخر (44-50)، فالتهديد (51-56) .	بجر جيوش الكيد	بجر جيوش الكيد ثبت رجاله وفت بفولاذ القضاء نصاله ولما علت هام الهمام نعاله تداعت لدرك الثأر فينا ثماله ونامت على طول الوتيرة أسده	ديوانه 57/2	20	الأسف (1-2) فالحكمة (3-9) ، فالفخر (10-17) فالتهديد (18-20) .	السائلة من بحر الطويل الوافي المقبوض العروض والضرب ، وقافية المطلقة المجردة الدالية الموصولة بالهاء المضمومة بعد ضم ، والخالفة من بحر الطويل المخمس المقبوض الضرب ، و قافية المطلقة المجردة الدالية الموصولة بالهاء المضمومة بعد ضم .
2	لساني معلوه	لساني معلوه من القول جوهرا على أن في صدري لذا الدر أبحرا	أبو وسيم	شقائق النعمان 177/1	14	الفخر (1-2) ، فالأسف (3-12) ، فالحكمة (13-14).	دعاني أعادي	دعاني أعادي في الدنى من تكبرا وأعشم أننا للزمان تصعرا وأرسل قول الحق سيفا منكرا لساني معلوه من القول جوهرا على أن في صدري لذا الدر أبحرا	ديوانه 272/4	14	الفخر (1-4) ، فالأسف (5-8) ، فالفخر (9-10) ، فالأسف (11-12) ، فالحكمة (13-14) .	السائلة من بحر الطويل الوافي المقبوض العروض والضرب ، وقافية المطلقة المجردة الرائية الموصولة بالألف ، والخالفة من بحر الطويل المخمس المقبوض الضرب وقافية المطلقة المجردة الرائية الموصولة بالألف .

الجدول الثالث

نوع المسند إليه / نوع المسند	ضمير تكلم	مضاف الى ضمير تكلم	ضمير خطاب	معرف بال	نكرة	مضاف الى مضاف الى ضمير خطاب	اسم إشارة	مضاف الى ضمير غيبة	مضاف الى ضمير خطاب	مضاف الى مضاف الى ضمير تكلم	ضمير غيبة
مضارع	28 ,57		28,14	57,3							
نكرة مقدمة		57,3									
ماض	57,3			10,71				57,3	57,3	57,3	57,3
جملة فعلية (ماض و معرف بال)					57,3						
جملة فعلية (مضارع و ضمير غيبة)				57,3	57,3						
نكرة						57,3	57,3				
اسم فعل مضارع	57,3										

- الترتيب فيه وفيما يأتي مما يشبهه ، ورودىَ لا مقداريَ ولا علميّ .
- جمل هذه الأبيات ثمان وعشرون .

الجدول الرابع

نوع المسند إليه / نوع المسند	ضمير خطاب	مضاف إلى اسم موصول	اسم موصول	ضمير تكلم	علم	نكرة	مضاف إلى ضمير خطاب	معرف بأل	اسم إشارة
اسم فعل أمر	34,4								
جملة فعلية (مضارع و ضمير غيبة)		34,4				4,34			
نكرة مقدمة			4,34		4,34		4,34	4,34	
مضارع	4,34			21,73					
مضاف إلى مضاف إلى ضمير غيبة						4,34			
ماض					4,34	4,34		8,69	
معرف بأل									13,04
شبه جملة (حرفي)								4,34	
جملة فعلية (مضارع و ضمير تكلم)				4,34					

- جمل هذه الأبيات ثلاث وعشرون .

الجدول الخامس

نوع المسند إليه / نوع المسند	معرف بأل	ضمير تكلم	مضاف إلى نكرة	علم	ضمير خطاب	ضمير غيبة	نكرة	مضاف إلى ضمير خطاب	مضاف إلى معرف بأل	مضاف إلى ضمير تكلم	اسم إشارة
جملة فعلية(مضارع وضمير غيبة)	1,33			2,66			1,33				
مضارع		12				4					
شبه جملة(حرفي)			1,33								
ماض	6,66	8	1,33		12	6,66	8		1,33	1,33	
مضاف إلى معرف بأل	2,66										
جملة فعلية(ماض وضمير غيبة)				1,33							
معرف بأل					1,33			1,33			
أمر					6,66						
شبه جملة(حرفي) مقدم	1,33						2,66		1,33		
نكرة	1,33						2,66		1,33		
مضاف إلى علم						1,33					1,33
جملة فعلية(مضارع و نكرة)						1,33					
مضاف إلى ضمير تكلم					1,33						
اسم فعل أمر					1,33						
جملة اسمية(معرف بأل ونكرة)				1,33							

- جمل هذه الأبيات خمس وسبعون .

الجدول السادس

نوع المسند إليه / نوع المسند	نكرة	ضمير تكلم	معرف بأل	علم	ضمير خطاب	مضاف إلى ضمير غيبة	مضاف إلى نكرة	مضاف إلى علم	مضاف إلى ضمير خطاب	مضاف إلى ضمير تكلم	مضاف إلى معرف بأل	ضمير غيبة	اسم إشارة
جملة فعلية(ماض وضمير غيبة)	2,75		1,83								0,91		
جملة فعلية (مضارع و ضمير غيبة)	4,58		0,91	0,91									
جملة فعلية(مضارع وضمير تكلم)	0,91	2,75											
ماض		2,75	3,66	0,91	5,50	1,83		2,75	0,91	0,91	0,91	7,33	
جملتان فعليتان (مضارع و ضمير غيبة ، وماض ومعرف بأل)	0,91												
مضارع	0,91	14,67			8,25							1,83	
جملة اسمية (مضاف إلى ضمير غيبة ومضاف إلى معرف بأل)							0,91						
جملة فعلية(مضارع ومضاف إلى مضاف إلى ضمير غيبة)	0,91												
شبه جملة (حرفي)	3,66		1,83										
جملة فعلية(ماض وضمير غيبة)										0,91			
شبه جملة (ظرفي) مقدم			1,83										
نكرة									1,83	0,91			0,91
جملة اسمية (نكرة مقدمة ومضاف إلى ضمير غيبة)											0,91		
أمر					9,17								
جملة اسمية (مضاف إلى ضمير غيبة ونكرة)			0,91										
اسم موصول													0,91
شبه جملة (حرفي) مقدم	0,91												
جملة فعلية (ماض وضمير تكلم)		0,91											
مضاف إلى ضمير غيبة	0,91												
مضاف إلى معرف بأل			0,91										
مضاف إلى ضمير تكلم									0,91				

- جمل هذه الأبيات تسع ومائة .

الجدول السابع

القصيدة	الأبيات	التفاعيل [1]	الجمل	متوسط طول الجملة [2]
السادسة السالفة [3]	17	136	28	4,85
السادسة الخالفة [4]	13	104	23	4,52
الثامنة السالفة	52	312	75	4,16
الثامنة الخالفة	70	420	109	3,85

1 بيت السادستين مثمن ،وبيت الثامنتين مسدس .
2 مقيس بالتفاعيل .
3 السالفة : السابقة المعارَضة .
4 الخالفة : اللاحقة المعارضة .

الجدول الثامن

الممتدة إليها[2] / الممتدة[1]	الفعلية الخبرية	طريقة الامتداد إليها[3]	الفعلية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الخبرية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	المجموع
الفعلية الخبرية	29,62	العطف بالواو 11,11 الاستئناف 18,51	11,11	الاعتراض 3,70 الاستئناف 3,70 الاستئناف بالواو 3,70	7,40	الاستئناف			48,14 : العطف 11,11 الاستئناف 33,33 الاعتراض 3,70
الفعلية الإنشائية	3,70	الاستئناف	14,81	العطف بثم 3,70 الاستئناف 3,70 العطف بالفاء 3,70 الاعتراض 3,70	11,11	الاستئناف 7,40 الترتب الشرطي 3,70			29,62 : الاستئناف 14,81 العطف 7,40 الاعتراض 3,70 الترتب الشرطي 3,70
الاسمية الخبرية	11,11	الاستئناف	3,70	الاستئناف			3,70	الاستئناف بالفاء	18,51 : الاستئناف
الاسمية الإنشائية	3,70	الاستئناف							3,70 : الاستئناف
المجموع	48,14	العطف 11,11 الاستئناف 37,03	29,62	الاعتراض 7,40 الاستئناف 14,81 العطف 7,40	18,51	الاستئناف 14,81 الترتب الشرطي 3,70	3,70	الاستئناف	%100 : العطف 18,51 [4] الاستئناف 70,37 [5] الاعتراض 7,40 [6] الترتب الشرطي 3,70 [7]

1 الممتدة : الجملة السابقة .
2 الممتدة إليها : الجملة اللاحقة .
3 طريقة الامتداد إليها : طريقة امتداد السابقة(الممتدة) إلى اللاحقة (الممتدة إليها) .
4 العطف : امتداد السابقة إلى اللاحقة بضمها بأداة خاصة بينهما .
5 لاستئناف : امتداد السابقة إلى اللاحقة بجوارها .
6 الاعتراض : امتداد السابقة إلى اللاحقة باشتمال السابقة عليها بين أجزائها .
7 الترتب الشرطي : امتداد السابقة إلى اللاحقة بأداة خاصة قبلهما ثم تأتي السابقة بعدها شرطا واللاحقة أخيرا جوابا .
- الترتب القسمي (وسيأتي) : امتداد السابقة إلى اللاحقة بكون الأولى قسما و الأخرى جوابه .

الجدول التاسع

الممتدة إليها الممتدة	الفعلية الخبرية	طريقة الامتداد إليها	الفعلية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الخبرية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	المجموع
الفعلية الخبرية	4,54	الاستئناف	4,54	الاستئناف	9,09	العطف بالواو 4,54 الاستئناف4,54			: 18,18 الاستئناف13,63 العطف 4,54
الفعلية الإنشائية			4,54	الاعتراض	4,54	الاستئناف	4,54	الاستئناف	: 13,63 الاعتراض4,54 الاستئناف9,09
الاسمية الخبرية	13,63	الاستئناف9,09 الاستئناف ببل 4,54	4,54	الاعتراض	4,54	الاستئناف	9,09	الاستئناف	: 31,81 الاستئناف 27,27 الاعتراض4,54
الاسمية الإنشائية	4,54	الاستئناف بالفاء	9,09	الاعتراض	9,09	الاستئناف	13,63	العطف بالواو9,09 الاعتراض 4,54	: 36,36 الاستئناف13,63 الاعتراض13,63 العطف 9,09
المجموع	22,72	الاستئناف	22,72	الاستئناف 4,54 الاعتراض 18,18	27,27	العطف4,54 الاستئناف 22,72	27,27	الاستئناف13,63 العطف9,09 الاعتراض4,54	: %100 الاستئناف63,63 العطف 13,63 الاعتراض22,72

الجدول العاشر

الممتدة إليها الممتدة	الفعلية الخبرية	طريقة الامتداد إليها	الفعلية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الخبرية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	المجموع
الفعلية الخبرية	17,56	العطف بالواو 8,10 العطف بالفاء 1,35 الاستئناف6,75 الاستئناف بالواو 1,35	8,10	الاستئناف بلو 4,05 الاستئناف بالفاء 2,70 الاستئناف 1,35	9,45	الاستئناف 4,05 الاستئناف بحتى 1,35 العطف بالفاء 1,35 الاستئناف بلكن1,35 العطف بالواو1,35			35,13 : الاستئناف 22,97 العطف 12,16
الفعلية الإنشائية	9,45	الاستئناف 2,70 الترتب الشرطي 6,75	14,86	الاستئناف 6,75 الترتب القسمي 1,35 العطف بالفاء 1,35 العطف بالواو 4,05 العطف بلم 1,35	6,75	الاستئناف 2,70 الترتب الشرطي1,35 الاستئناف بالفاء 2,70	2,70	الاستئناف	33,78 : الاستئناف 17,56 الترتب الشرطي 8,10 الترتب القسمي 1,35 العطف 6,75
الاسمية الخبرية	5,40	الاستئناف 2,70 العطف بالواو2,70	10,81	الاستئناف 8,10 الاستئناف بالفاء 2,70	8,10	الاستئناف 5,40 العطف بالواو 2,70	1,35	الاستئناف	25,67 : الاستئناف 20,27 العطف 5,40
لاسمية الإنشائية	2,70	الترتب الشرطي1,35 الاستئناف1,35			1,35	الاستئناف	1,35	العطف بالواو	5,40 : الترتب الشرطي 1,35 الاستئناف 2,70 العطف 1,35
المجموع	35,13	العطف 12,16 الاستئناف 14,86 الترتب الشرطي 8,10	33,78	الاستئناف 25,67 الترتب القسمي 1,35 العطف 6,75	25,67	الاستئناف 8,91 العطف 5,40 الترتب الشرطي 1,35	5,40	الاستئناف 4,05 العطف 1,35	100% : الاستئناف 63,51 العطف 25,67 الترتب الشرطي 9,45 الترتب القسمي 1,35

الجدول الحادي عشر

الممتدة إليها الممتدة	الفعلية الخبرية	طريقة الامتداد إليها	الفعلية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الخبرية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	المجموع
الفعلية الخبرية	5,55	الاستئناف 3,70 العطف 1,85	8,33	الاستئناف	6,48	الاستئناف3,70 العطف بأم 2,77	1,85	الاستئناف	22,22 : الاستئناف 17,59 العطف 4,62
الفعلية الإنشائية	7,40	الاستئناف 3,70 الترتب الشرطي 2,77 الاستئناف بالفاء0,92	21,29	الاستئناف 14,81 الاعتراض 1,85 العطف بالواو 4,62	7,40	الاستئناف بلو 0,92 الاستئناف4,62 الاستئناف بالفاء 0,92 الترتب الشرطي 0,92	4,62	الاستئناف3,70 العطف بالواو 0,92	40,74 : الاستئناف 29,62 الترتب الشرطي3,70 الاعتراض 1,85 العطف 5,55
الاسمية الخبرية	7,40	الاستئناف 6,48 العطف بالواو0,92	4,62	الاستئناف	8,33	الاستئناف3,70 العطف بالفاء 2,77 العطف بالواو 1,85	1,85	الاستئناف	22,22 : الاستئناف 16,16 العطف 55,55
الاسمية الإنشائية	1,85	الاستئناف بالفاء 0,92 الاستئناف 0,92	5,55	الاستئناف	0,92	الاستئناف	6,48	الاستئناف	14,81 الاستئناف
المجموع	22,22	الاستئناف 16,16 العطف 2,77 الترتب الشرطي 2,77	39,81	الاستئناف 33,33 الاعتراض 1,85 العطف 4,62	23,14	الاستئناف 14,81 العطف 7,40 الترتب الشرطي 0,92	14,81	الاستئناف 13,88 العطف 0,92	%100 : الاستئناف 78,70 العطف 15,74 الترتب الشرطي 3,70 الاعتراض 1,85

الجدول الثاني عشر

<table dir="rtl">
<tr><th rowspan="2">كلمة القافية</th><th colspan="4">1
اسمٌ مجرور</th><th colspan="2">2
فعلٌ فيه فاعله</th><th colspan="2">3
اسمٌ مفعول به</th><th rowspan="2">4
اسمٌ خبر فعل ناسخ</th><th colspan="2">5
اسمٌ تابع اسم</th><th rowspan="2">6
اسمٌ حال</th><th colspan="2">7
اسمٌ نائب فاعل</th></tr>
<tr><th>مضاف إليه جمع مذكر سالم</th><th>مضاف إلى مضاف إلى ضمير المتكلمين</th><th>مجرور بالحرف ممنوع من الصرف</th><th>مجرور بالحرف مضاف إلى ضمير المتكلمين</th><th>مضارع علامة رفعه النون المفتوحة</th><th>مضارع متصل بضمير المتكلمين</th><th>مفعول به</th><th>منادى مقصور</th><th>نعت</th><th>معطوف</th><th>نائب فاعل جمع مذكر سالم</th><th>نائب فاعل مضاف إلى ضمير المتكلمين</th></tr>
<tr><td rowspan="2">في السالفة</td><td>صفر</td><td>5,88</td><td>5,88</td><td>17,64</td><td>صفر</td><td>11,76</td><td>17,64</td><td>صفر</td><td rowspan="2">5,88</td><td>11,76</td><td>5,88</td><td rowspan="2">11,76</td><td>صفر</td><td>5,88</td></tr>
<tr><td colspan="4">29,41</td><td colspan="2">11,76</td><td colspan="2">17,64</td><td colspan="2">17,64</td><td colspan="2">5,88</td></tr>
<tr><td rowspan="2">في الخالفة</td><td>7,69</td><td>7,69</td><td>صفر</td><td>7,69</td><td>7,69</td><td>23,07</td><td>7,69</td><td>7,69</td><td rowspan="2">15,38</td><td colspan="2" rowspan="2">صفر</td><td rowspan="2">7,69</td><td>7,69</td><td>صفر</td></tr>
<tr><td colspan="4">23,07</td><td colspan="2">30,76</td><td colspan="2">15,38</td><td colspan="2">7,69</td></tr>
</table>

- راعيت في ترتيب هذا الجدول وشبيهه ، نسب استعمال الأنواع في طرفي المعارضة جميعاً معاً .

الجدول الثالث عشر

كلمة القافية	1 اسمٌ مجرور: مضاف إليه	1 اسمٌ مجرور: مجرور بالحرف	2 اسمٌ تابع لاسم: نعت	2 اسمٌ تابع لاسم: معطوف	2 اسمٌ تابع لاسم: بدل	3 فاعل أو اسمٌ نائبه: فاعل اسمٌ منقوص أو مثنى	3 فاعل أو اسمٌ نائبه: فاعل مضاف إلى ضمير المتكلم	3 فاعل أو اسمٌ نائبه: نائب الفاعل مثنى	4 فعل فيه فاعله: ماضٍ متصل بضمير المتكلم	4 فعل فيه فاعله: مضارع للغائب مثنى	4 فعل فيه فاعله: مضارع علامة رفعه النون المكسورة	5 اسمٌ خبر مبتدأ أو ناسخ: خبر مبتدأ ، منقوص	5 اسمٌ خبر مبتدأ أو ناسخ: خبر مبتدأ ، مثنى	5 اسمٌ خبر مبتدأ أو ناسخ: خبر فعل ناسخ ، منقوص	6 مبتدأ أو اسم ناسخ مؤخر: مبتدأ مؤخر ، منقوص	6 مبتدأ أو اسم ناسخ مؤخر: مبتدأ مؤخر ، مثنى	6 مبتدأ أو اسم ناسخ مؤخر: اسم فعل ناسخ مؤخر، مضاف إلى ضمير المتكلم	7 اسمٌ مفعول به: مفعول به مضاف إلى ضمير المتكلم	7 اسمٌ مفعول به: مفعول به مثنى من باب الضرورة
في السالفة	21,15	19,23	7,69	19,23	1,92	5,76	1,92	3,84	صفر	1,92	3,84	3,84	صفر	صفر	1,92	3,84	صفر	3,84	صفر
	40,38		28,84			11,53			5,76			3,84			5,76			3,84	
في الخالفة	40	28,57	7,14	12,85	صفر	صفر			1,42	1,42	صفر	1,42	1,42	1,42	صفر	صفر	1,42	1,42	1,42
	68,57		20						2,85			4,28			1,42			2,85	

الجدول الرابع عشر

رقم البيت		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
علاقة البارودية القبلية	في السالفة	ط[1]	ط	ط	ص[2]	ط	ط	ص	ط	ط	ط	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ط	ص	ص
	في الخالفة	ص	ط	ط	ص	ص	ط	ص	ط	ص	ط	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص
علاقة البارودية البعدية	في السالفة	ط	ط	ص	ط	ط	ص	ط	ط	ط	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ط	ص	ص	ص
	في الخالفة	ط	ط	ط	ط	ط	ص	ط	ط	ط	ط	ص	ص	ص	ص	ص	ط	ط	ص	ط	-[3]
علاقة الوسيمية القبلية	في السالفة	-	ط	ص	ص	ط	ص	ط	ط	ط	ص	ط	ص	ط	ص						
	في الخالفة	ط	ص	ص	ص	ص	ط	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ط	ص						
علاقة الوسيمية البعدية	في السالفة	ط	ص	ص	ط	ص	ط	ط	ط	ص	ط	ص	ط	ص	-						
	في الخالفة	ط	ط	ط	ط	ص	ط	ط	ط	ص	ط	ط	ط	ص	-						

1 ط : منقطعة.
2 ص : متصلة.
3 - = غير كائنة أصلا.

مادة البحث

{18} فى أولية باب السرقات الشعرية قال ابن الأثير : " من المعلوم أن السرقات الشعرية لا يمكن الوقوف عليها إلا بحفظ الأشعار الكثيرة التى لا يحصرها عدد ، فمن رام الأخذ بنواصيها والاشتمال على قواصيها بأن يتصفح الأشعار تصفحًا ويقتنع بتأملها ناظرًا، فإنه لا يظفر منها إلا بالحواشى والأطراف " (54) .

وحال دارس المعارضات قريبة من حال دارس السرقات ، ومن ثم يوشك أن يؤنسه العجز عما وصف ابن الأثير ، غير أن اختلاف حال المعارض وحال السارق ، ينشط به إلى عمله ؛ فبينما يتطرف السارق بسرقته فيطلبها من بنيات الطريق ليُنسب إليه الإبداع دون صاحبه ، يعمد المعارض بمعارضته إلى لَقَم الطريق فيطلب القصائد الشامخة المشهورة ليستفيد من دلالة تاريخها وحياتها فى ذاكرة الأمة (55) ، وبينما يخفى السارق دبيبه ويستر حاله ، يبدى المعارض عمله ويخلع عليه من علامات ما عارضه ، كما سبق فى الفقرة الخامسة .

{19} لقد بين الجدولان الأول والثانى ، معارضة أبى سرور لثمانى قصائد ، وتخميسه لقصيدتين : أما المعارضة الأولى فلميميّة المتنبى التى منها أبيات الفخر الشاردة : " أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى ... " (56) ، وأما الثانية فلنونية عمرو بن كلثوم المعلقة (57) ، وأما الثالثة فلميميّة المتنبى التى منها أبيات الحكمة الشاردة : " على قدر أهل العزم تأتى العزائم ..." (58)، وأما الرابعة فلكافيّة شوقى التى منها أبيات الأغنية الشاردة : " يا جارة الوادى طربت وعادنى ... " (59) ، وأما الخامسة فلنونية جرير التى منها أبيات الغزل الشاردة : " إن العيون التى فى طرفها مرض ... " (60) ، وأما السادسة فلنونية شوقى التى منها أبيات الأسف الشاردة : " يا نائح الطلع أشباه عوادينا... " (61) ، وأما السابعة فلرائية المتنبى التى منها أبيات الحكمة الشاردة : " دع النفس تأخذ وسعها قبل بينها

... " [62] ، وأما الثامنة فلنونية شوقي التي منها أبيات الحكمة الشاردة : " دقـات قلب المرء قائلـة لـه

... " [63] – ولا ريب في أن المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس قديمًا وشـوقي الذي ملأها وشغلهم حديثًا ، جديران بأن يتكافآ لديه ويشغلاه عن غيرهما – وأمـا التخميس الأول فلأبيات من دالية البارودي [64] شاعر أبي سـرور الأول ، وأمـا الآخر فلقصيدة أبي وسيم [65] بَلَديّه فخر سمائل .

دلالات أوّليّة

{20} لقد بين الجدولان الأول والثاني أن التخميس ربع المعارضة ، وهو دليل أنه ظاهرة ضعيفة عارضة توشك أن تمّحي ، وأن المعارضة قليلة إلى قصائد المجلدات الأربعة العديدة ، وهو حق طبيعتها ؛ فأين المِسَنّ الذي يجلو من صـفحة السيف ، من السيف الذي ينتهب الرقاب انتهابا – غير أنها واردة في كـل مجلـد منها ، وهو حق طبيعتها كذلك ؛ فلا غنى للسيف عن المسن .

{21} كانت المعارِضات الخالفات أقصر من المعارَضات السـالفات ، إلا الخالفة الثامنة الأخيرة التي كانت أطول من سالفتها.إنه فضلا عن تـوفر أولئـك الشعراء الكبار السالفيـن ، على الشعر ، وعنايتهم بـه وانصـرافهم إليـه ، وأن قصائدهم هذه من عيون شعرهم الذي إنما صار كذلك بمـا نالـه مـن تحكـيكهم وصبرهم أنفسهم عليه – ظهر لي أن لقلب أجزاء الرسالة (لُبّها) أثرا في ذلـك ؛ فعندما يوافق هذا القلب في الخالفة نظيره في السالفة ، يجتهد الشـاعر أن يشـقق الكلام ويزيد على سلفه ، وهو ما كان في الثامنتين ؛ إذ اتفق بينهمـا "الرثـاء" ، وعندما يخالفه ينصرف الشاعر إلى ما يقيم المعارضة ، وهو ما كان في الأوليـين بالمدح في الخالفة والعتب في السالفة ، والثانيتين بالمدح في الخالفة والفخـر فـي السالفة ، والثالثتين بالحكمة في الخالفة والمدح في السالفة ، والرابعتين بالغزل في الخالفة والتمجيد في السالفة ، والخامستين بالفخر في الخالفة والهجاء في السالفة ،

والسادستين بالأسف في الخالفة والشوق في السالفة ، والسابعتين بالحكمة في الخالفة والمدح في السالفة.

{22} خمّس أبو سرور قصيدة أبي وسيم كلها ، على حين اقتطع من قصيدة البارودي ما خمسه ، وقد ظهرت لذلك عندي أسباب :

أولها – أن التخميس يضيف إلى البيت السالف مقدار مثله ونصفه ، بحيث يخرج من ستة وخمسين بيتًا هي قصيدة البارودي ، مقدار مائة وأربعين بيتا ، وهو شيء ضخم ، فاقتطع أبو سرور عشرين بيتًا فقط (من 34 إلى 53) ، فأخرج مقدار خمسين بيتًا ، وهو شيء وسط، كما أخرج بتخميس أربعة عشر بيتًا هي قصيدة أبي وسيم ، مقدار خمسة وثلاثين بيتًا ، وهو شيء دون الوسط .

ثانيها – مناسبة أجزاء رسالة قصيدة أبي وسيم كلها لمراد أبي سرور ، بدليل أنه لم يخرج عنها بزيادة أو نقص ، وعدم مناسبة أجزاء رسالة قصيدة البارودي كلها ، بدليل أنه خرج عليها بطرح جزء الغزل .

آخرها – عناية أبي سرور ببلديّه فخر سمائل وقصيدته المشهورة " العصماء " – كما قال في العنوان – على حين كان تخميسه للأخرى إجلالاً لشاعر " بطل " ، كما قال في العنوان كذلك .

{23} لا أستطيع أن أغفل دلالة ترتيب بحور القصائد ، الذي كان هكذا : الطويل (40%)، ثم البسيط (30%) ، ثم الكامل(20%)، ثم الوافر (10%) . ولا دلالة ترتيب قوافيها، الذي كان هكذا : المطلقة النونية (40%) ، ثم المطلقة الميميّة (20%) ، والمطلقة الرائية (20%) ، ثم المطلقة الكافية (10%) ، والمطلقة الدالية (10%) ؛ فلا ريب في أن أبا سرور تاريخي الهوى ؛ فتلك الأبحر بترتيبها نفسه ، وهذه القوافي بترتيب حروف رويها نفسه – صفة عروضية كان شعر العرب القديم – ومنه الشعر العماني – يتصف بها [66] .

زلّة عروضية

{24 } سبق فى الفقرة الحادية عشرة شــرح طريقــة تخمــيس قصــائد السالفين . وقد بان منها أن الشاعر الخالف يُقَفِّى الثلاثة الأشطر الأولى التى يضيفها قبل بيت الشاعر السالف ، بمثل قافية الشطر الرابع الذى هو صدر بيت الشــاعر السالف ؛ فيراعيه وكأنه بيت وحده ، بعد أن مكث مكانًا ذائبًا فى البيت . ومن ثــم يقيس الشاعر ما يأتى به من قوافى الثلاثة الأشطر ، إلى هذا الرابع وكأنه مطلــع القصيدة ، فتجرى قوانين علم القافية له أو عليه .

لقد كشف النظر فى تقفية أبى سرور لما أضافه فى كل بيت إلى شــطرى السالف ، أنه تجوز فى تاء التأنيث متحركة (آخر الاسم المفرد) وساكنة (آخــر الفعل الماضى) ؛ فاتخذها رويًا على رغم تحرك ما قبلها ، وهو فى علم القافيــة ضعيف ، ولاسيما أن تسكن [67] ؛ إذ هى ضــعيفة الإســماع متحركــةً عديمتــه ساكنةً [68] :

قال أبو سرور فى تخميس البارودية :

" أنامت رجال الله عن بطن مكةِ

وقد بُيّتَتْ أخلاقهم للرزيةِ

وعاثت بوادٍ من بوادى المذلّةِ

فحتام نسرى فى دياجير محنةٍ يضيق بها عن صحبة السيف غمدُهُ

تيقظ فعين السوء فى الريف سرّحَتْ

إلى حُرم تحت المكارم خُدِّرَتْ

فما المرء أو يلقى المنايا وقد ضَرَتْ

إذا المرء لم يدفع يد الجور إن سطَتْ عليه فلا يأسف إذا ضاع مجدُهُ " [69].

أما البيت الأول فقد كان حق " مِحْنة " فى رابعه ، أن يلتزم فى الثلاثة قبله ، النون قبل تاء التأنيث ،فأبدلها كافاً فى الأول وياءً فى الثانى ولاماً فى الثالث . وأما

البيت الثانى فقد كان حق " إنْ سطتْ " فى رابعه ، أن يلتزم فى الثلاثة قبله ، الطاء قبل تاء التأنيث ، فأبدلها حاء فى الأول وراء فى الثانى والثالث .

إنه إهمال لهذا الموضع الذى كان السالف يهمله إلا فى مطلـــع قصـــيدته ، وكان حقه على أبى سرور ألا يهمله ، لأنه فى نمط مختلف عن الســـالف ، تقفيـــة الأشطر على النحو السابق فى الفقرة الحادية عشرة ، شرط من شروطه .

رسالة القصيـــدة

{25} ينبغى لدارس المعارضات والتخميسات أن يتفقد من الرسالة : كيف كانت فى القصيدة السالفة ، ثم كيف صارت فى القصيدة الخالفة ، ما يتبين به حقيقة عمل الخالف الفكرى بين التقيد والتحرر ، فيضعه موضعه ويقـــدره قـــدره . ولا اعتراض هنا باستحالة تحررخالفة التخميس من ربقة رسالة سالفتها ؛ فربما وجّهتها غير وجهتها كما سبق فى الفقرة الثالثة عشرة .

ولقد اطلعت بالجدولين الأول والثانى من أبى سرور فى هذا الشأن ، على خمس أحوال :

الأولى – التقيد بأجزاء الرسالة فى نفسها وفى ترتيبها جميعًا معًا ، وهو ما كان فى المعارضة الثامنة والتخميس الأول بنسبة (20%) ، على أن ننتبه إلـــى أننا نقارن هذا التخميس بالأبيات العشرين السابق تحديدها من السالفة .

الثانية – التقيد بأجزاء الرسالة فى نفسها دون ترتيبها ، وهو ما كان فـــى التخميس الثانى بنسبة (10%) .

الثالثة – التحرر من أجزاء الرسالة بالزيادة عليها و النقص منها جميعًـــا معًا ، وهو ما كان فى المعارضات الأولى والثانية والخامســـة والسادســـة بنســـبة (40%) .

الرابعة – التحررمن أجزاء الرسالة بالزيادة عليها دون النقص منها ، وهو ما كان فى المعارضة الثالثة بنسبة (10%) .

الخامسة – التحرر من أجزاء الرسالة بالنقص منها دون الزيادة عليهـــا ، وهو ما كان في المعارضة الرابعة والسابعة بنسبة (20%) .

إن غلبة الحال الثالثة على أبي سرور تشهد لأخذه المعارضة أخذا خفيفًـــا جزئيًا سماعيًا ، ولا عجب ؛ فهو ربيب مجالس الأدب وأخـــو منتـــديات مـــذاكرة الإخوان [70].

وإن جمع الأحوال الثانية والرابعة والخامسة ، ليشهد بضيقه بالتقيد المحكم القاسي الذي انحصر في الحال الأولى .

وسائل القصيدة

{26 } ثم ينبغي لدارس المعارضات والتخميسات كذلك ، أن يتفقـــد مـــن وسائل أداء الرسالة: كيف كانت في القصيدة السالفة ، ثم كيف صارت في القصيدة الخالفة ، ما يتبين به حقيقة عمل الخالف الفني بين التقيـــد والتحـــرر ، فيضـــعه موضعه ويقدره قدره . ولقد اخترت للمقارنة ظواهر أسلوبية دالـــة مختلفـــة بـــين المعارضة والتخميس لاختلاف طبيعتيهما ؛ فإنه لما كانت الخالفة في المعارضـــة تجاري السالفة ، وفي التخميس تتضمنها ، جاز أن أبحـــث فـــي المعارضـــة دون التخميس ، نوع الجملة وطولها وامتدادها ونوع كلمة القافية : كيـــف كانـــت فـــي السالفة ثم كيف صارت في الخالفة ؟ ، وأن أبحث في التخميس دون المعارضـــة ، علاقة التركيب اللغوي في البيت القديم العمودي ذي الشطرين ، القبلية (بما سبق في القصيدة) والبعدية (بما لحق في القصيدة) : كيف كانت في السالفة ثم كيـــف صارت في الخالفة ؟

{27 } أما مجال المقارنة في التخميس فكالشمس وضوحًا فحسمًا ، وأمـــا مجالها في المعارضة فينبغي أن يكون الأبيات التي اتحد بينها جزء الرســـالة فـــي الخالفة وفي السالفة – مما وضحه الجدول الأول – على أن يراعى في اختيارهـــا تمثيل أجزاء الرسائل المتحدة في أزواج المعارضـــات كلهـــا ، وتناســـبها قـــدر المستطاع ، لتتم للمقارنة شروطها كما تمت لها دواعيها[71] .

ولقد رأيت بالنظر الطويل أن تكون أبيات المقارنة هي أبيات المدح من الأوليين (12خ " أي من الخالفة " بنسبة 60% ، إلى 8س " أي من السالفة " بنسبة 21.62%) ، وأبيات الفخر من الثانيتين (10خ=21.27% إلى 72س =76.59%) ، وأبيات الحكمة من الثالثتين (18خ=62.06% إلى 2س= 4.34%) ، وأبيات الغزل من الرابعتين (16خ=100% إلى 13س=23.63%) ، وأبيات الشوق من الخامستين (30خ=78.94% إلى 16س=21.91%) ، وأبيات الأسف من السادستين (13خ=23.21% إلى 17س=20.48%) ، وأبيات الحكمة من السابعتين (30خ=88.23% إلى 6س=14.63%) ، وأبيات الرثاء من الثامنتين (70خ=81.39% إلى 52س=81.27%) .

ثم بان لي غلبة التفاوت بين نسبتي طرفي الأزواج ، الراجع لاختلاف مكانتي جزأي الرسالتين اللذين فيهما ، في قصيدتيهما ؛ فجزءٌ قَلْب كالذي في أبيات خالفة الأوليين ، وجزءٌ شَوًى (غير قلب) كالذى فى أبيات سالفة الأوليين ، وهكذا ؛ فرأيت أن أصطفي من تلك الأزواج سادستيهما اللتين في الأسف ، وثامنتيهما اللتين في الرثاء ، لما بين طرفي كل منهما من تناسب تريده المقارنة ويقبلها .

نوع الجملة

{28 } إن ترديد النظر في الجداول الثالث والرابع والخامس والسادس ، المبنية على أهمية دلالة نوع الجملة على الأسلوب وأن نوعها بنوع كلا ركنيها جميعًا لا أحدهما وحده ، أفضى إلى هاتين الملاحظتين :

الأولى – وافقت الخالفتان السالفتين في أول ميلهما ؛ إذْ كان في السادستين والثامنتين جميعًا " مضارع ، وضمير متكلم " .

الأخرى – خالفت الخالفتان السالفتين في ثاني ميلهما ؛ إذْ كان في السالفة السادسة "مضارع ، وضمير مخاطب " ، وفي السالفة الثامنة " ماض ،

وضمير متكلم " ، و " ماض، ونكرة " ، فصار في الخالفة السادسة " معرف بأل ، واسم إشارة " ، وفي الخالفة الثامنة " أمر ، وضمير خطاب " .

أما الملاحظة الأولى فتوضح من جهة قرب الرثاء من الأسف ؛ ففي كل منهما الحزن مقيم ، وتوضح من جهة أخرى سيرورة روح القصيدة السالفة في الخالفة ، وأن الأصل الذي خضعت له الأولى لم تستطع الأخرى الانخلاع منه لطبيعيته :

قالت السالفة السادسة :

" يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا "

فقالت خالفتها :

" لكننا لم ندان اليأس في غرض بل الرجاءَ نؤاخي في أمانينا "

وقال السالفة الثامنة :

" أبكي صباك ولا أعاتب من جنى هذا عليه كرامة للجاني "

فقالت خالفتها :

" تستقبل الإخوان مسرورًا بهم وعلى ضلوعك مرجل الأحزان "

فالآسِفُ والمتفجِّع كلاهما متعلق بالبَثِّ ، ليساعده أهله وإخوانه قديمًا كان أم حديثًا ، ولكن بلسان حال الخالف قال الشاعر :

" ولكن بكت قبلي فهيج لي البكا بكاها فقلت الفضل للمتقدم " !

وأما الملاحظة الأخرى فتوضح اجتهاد الخالف أن ينحو نحوًا خاصًا به ويضع علامته :

قالت السالفة السادسة :

" تجر من فنن ساقًا إلى فنن وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا "

فقالت خالفتها :

" وذا هو الآخر الثانى ينادينا هذا هو القدس فى الأغلال يا سينا "

وقالت السالفة الثامنة :

" شقت لمنظرك الجيوب عقائل وبكتك بالدمع الهتون غوانى ...

ورأيتُ كيف تموت آساد الشرى وعرفت كيف مصارع الشجعان

ووجـــدت فى ذاك الخيـــال عزائمًا ما للمنـــون بدكهن يـــدان "

فقالت خالفتها :

" أموا لزمزم حبه وتطوفوا متضـــرعين له من الرحمـــــن

وتلمسوا حجر التوسل والمنى لا خاب راجى الله فى إحسان "

فإن لكل شاعر فيما يسير فيه من بنيات الطريق دون أَمَمه ، لشأنًا ؛ فأمـــا السالف فى السادسة فراح يطرح أسفه على طائر فى المكان ، وأما خالفـــه فـــراح يشير إلى مآسف أخرى، وأما السالف فى الثامنة فعرض لأثر الفجيعـــة بالراحـــل العظيم فى الناس وهو منهم ، وأما خالفه فقد شفعت له صداقته بالراحل العزيز ، أن يوصى أهله بما ينبغى أن يَبَرّوه به .

طول الجملة

{29 } لما اتحد بين طرفى المقارنة بحراهما العروضيان ، وظهرت حدود جملهما ، صلحت التفاعيل مقياسًا لطول الجملة ، فأطْلَعنا الجدول السابع على مـــا يلى :

أولاً – كانت الجملة فى الخالفتين أقصر منها فى السالفتين .

ثانيًا – كان فارق طول جملة الخالفة عن طول جملة السالفة ، فى الثامنتين أيسر جدًّا منه فى السادستين .

لقد كان صاحب السالفتين واحدًا عفوًا ، وصاحب الخالفتين واحدٌ قصدًا ، ولكل شاعر طريقته التى يملأ بها فضاء أبياته ، وقد تبين أنها طريقة مستمرة علـــى أنحـــاء متقاربة:

قالت السالفة السادسة :

" رسم وقفنا على رسم الوفاء له نجيش بالدمع والإجلال يثنينا

لفتيــةٍ لا تنال الأرض أدمعهم ولا مفارقهــم إلا مصلينــا

لو لم يسودوا بدين فيه منبهة للناس كانت لهم أخلاقهم دينا "

فقالت خالفتها :

" أين الألى من رجال العلم وأسفا بفقدهم أصبح الإسلام محزونا

وأيــن قرطبــة مَن مثل أحمدها بها نقيم له الذكرى ميادينــا

وأين مسجدك المشهور والمى قد بات فى يد أهل الشرك يشكونا "

وقالت السالفة الثامنة :

" يا طاهر الغدوات والروْحات والخطرات والإسرار والإعلان

هــل قام قبلك فى المــدائن فاتح غاز بغيــر مهند وسنــان

يدعــو إلى العلم الشريف وعنده أن العلوم دعائم العمران "

فقالت خالفتها :

"يــا شيخ من خلفت فى حفظ الوفا ومكارم الأخلاق والإحسان

يــا شيخ من ذا يلتقى بمحمد وسعاد من شوق عليــك تعانى

من ذا لإسماعيل إن سمحت به أرض الحجاز طويلة الأغصان "

إنه إذا كان السالف فى السادسة قد حذف المبتدأ ثم أقبل ينعت الخبر ، على نهج عربى قديم (72) ، نعتين أحدهما جملة فعلية والآخر شبه جملة حرفى ، ثم أقبل ينعت المجرور من شبه الجملة الحرفى نعتين جملتين فعليتين ، وفى الثامنــة قــد استعمل جملة النداء الفعلية بمنادى مضاف ، ثم أقبل يعطف على المضــاف إليــه أربعة معطوفات ، ثم ثنى بجملة فعلية علق بفعلهــا متعلقــين وبفاعلهــا نعتــين ، فاستطال بخبرته ومقدرته – فإن خالفه فى السادسة قد اعترض الجمــل الاســمية الثلاث بجملة النداء الفعلية ، مرتين ، وبجملة الاستفهام الاسمية مرة ، وفى الثامنة قد قدم جملة النداء الفعلية ، مرتين ، قبل جملتي الاستفهام الفعلية ثم الاسمية ، وقدم

جملة الاستفهام القصيرة قبل جملة الشرط الفعلية ، فكان يصيب فائدة تارة ، كما فى " من مثل أحمدها " الذى يزيد الأسف ويوضح الانتساب إلى قرطبة ، وفى " من ذا لإسماعيل " الذى يوغل فى التفجع ، وكان يخطئها تارة ، فيخــرج إلــى الحشــو الظاهر ، كما فى " وأسفا " ، و" وألمى " ، و" يا شيخ " ، فيقع بقلة حيلته بين فكّى رحًى عَروك .

امتداد الجملة

{30 } إن النصوص التى قارنا أساليبها بالاطلاع على نوع الجملــة ثــم طولها فى كل منها ، تحتاج أبدًا إلى الاطلاع على علاقة الجملة بغيرها فــى كــل منها الذى كان القدماء يسمونه " معرفة الفصل من الوصل " ويجلونه حتى ربمــا قصروا عليه صفة البلاغة [73]؛ فما النَّصّ إلا جمل مترابطة [74].

وإن الجداول الثامن والتاسع والعاشر والحادى عشر ، لتطلعنا علــى مــا يلى :

أولا – وافقت الخالفتان السالفتين فى أول ميلهما وكــان إلــى اســتعمال الاستئناف طريقة امتداد .

ثانيًا – كانت نسبة فارق الاستئناف عن العطف فــى الســالفة السادســة (51.86%) ، وفى خالفتها (50%) ، وهما متقاربتان ، غير أنها كانــت فــى السالفة الثامنة (37.84%) ، وفى خالفتها (62.96%) ، وهما متباعدتان .

ثالثًا – خالفت الخالفتان السالفتين فى ترجيح استعمال الترتب على استعمال الاعتراض ؛ فبينما استعملت السالفة السادســة الاعتــراض والترتــب الشــرطى واستعملت السالفة الثامنة الترتب الشرطى والقسمى ، استعملت الخالفــة السادســة الاعتراض والخالفة الثامنة الترتب الشرطى والاعتراض .

قالت السالفة الثامنة :

" لــــو أن أوطانًا تصور هيكلاً دفنوك بين جوانح الأوطان

أو كان يحمل فى الجوارح ميت حملوك فى الأسماع والأجفان

أو كـــان للذكر الحكيم بقية لم تأت بعد رثيت في القرآن ...

يا صب مصر ويا شهيد غرامها هذا ثرى مصر فنم بأمان

اخلع على مصر شبابك عاليًا والبس شباب الحور والولدان "

فقالت خالفتها :

" من للعصافير الذين بجنبه من صلب إسماعيل في الوُجْدان

مـــن ذا يقبل كل خد منهم وقت الصباح بنشوة الولـــهان

مـــن ذا إليه يهرعون بشوقهم بعد الدراسة مفعمًا بحنان "

تترابط الجملتان بعطف الاسمية منهما علـــى نظيرتهـــا والفعليـــة علـــى نظيرتها ، وفي عطف الفعلية على الاسمية وعكسه ، خلاف ، غيـــر أن الأرجـــح جوازه . ولعموم ترابطهما شروط ثلاثة :

أولها – ألا تختلفا خبرًا وإنشاءً .

ثانيها – ألا تتصلا معنىً اتصالاً كاملاً بحيث تكون الأخرى كأنها الأولى .

آخرها – ألا تنفصلا معنىً انفصالاً كاملاً بحيث تبدو الأخرى كأنها غريبة عن الأولى وإن جمعتهما رسالة النص .

إذا كانت الشروط جاز العطف ، وإذا لم تكن وجب الاستئناف [75] .

وشعراء العرب من قديم – ومنهم العمانيون – يجتهدون ألا يعلقوا الأبيات بعضها ببعض ، ويرونه عيبًا يسَمُّونَه " التَّضمين " أي جعل البيـــت فـــي ضـــمن البيت [76] ؛ فهو يمنعهم أن يقتطعوه ليرووه في الموقف وحده . وإن إيثار نمـــاذج المقارنة جميعًا استعمال الاستئناف طريقة لامتداد الجملة ، لبقية مما ترك القدماء ، وإنما الذى خالَفَ بينهما ميلُ السالف إلى تنسيق أجزاء البيت ، على حين مال خالفه إلى تنسيق الأبيات ، ولا سيما في الثامنتين اللتين مثلتْ منهمـــا بمـــا يغنـــي عـــن غيرهما .

ففي حين انبنى الجزء الأول من نموذج السالفة السابق ذكـــره ، علـــى أن يتحمل كل بيت جملتين شرطًا وجوابًا بحيث يستطيع من شاء أن يقدر أول الثـــاني

والثالث " لو " محذوفة لدلالة التي في بداءة الأول عليها ، وانبنى جزؤه الآخر على أن يتحمل كلٌ من صدر أوله وبيته الثاني ، جملتين متعاطفتين وهو نمط من التركيب سبق شبيهه في الفقرة الثامنة والعشرين – انبنى نموذج الخالفة على أن يتحمل كل بيتٍ جملة استفهام تعلق بمسندها ما أتم البيت .

وقد سبق في الفقرة التاسعة والعشرين أن أشرت إلى أمثلة من الجمل الاعتراضية بان فيها طرف من اختلاف الخالف بما استعمل من مد الجملة بالاعتراض الذي ظهر عليه الحشو غالبا .

كلمة القافية

{31} في موضع القافية (آخر ساكنين في البيت ، مع ما بينهما من متحركات متى كانت، ومع المتحرك الذي قبلهما)[77]، وموضع كلمتها (جزء الجملة الذي يؤدي القافية ، كلمة كان أو أقل أو أكثر ، مما يسمى هنا كلمة تجوّزًا) [78] ـ من البيت وجملته ، تتجلى مجاهدات الشاعر الناجحة والفاشلة جميعًا ، فنراه قد اختار صيغة كلمة دون أخرى ، وقدم كلمة على أخرى ، وزاد كلمة دون أخرى ، ونقص كلمة دون أخرى ، وكل ذلك لا يخرج عن أن يكون في منزلة من هذه المنازل الأربع المرتبة ترتيبًا منطقيًّا[79] :

الأولى – إكمال نقص السابق ، وفيها تكون كلمة القافية العنصر الأساس الآخر الذي يكمل العنصر الأساس الأول ، أو العكس متى قدم الشاعر وأخر . ومن هذه المنزلة في الجدول الثاني عشر النوعان (4،7) ، وفي الجدول الثالث عشر الأنواع (3،5،6) . وهي مقياس عادل لإحكام الشعراء شعرهم .

الثانية – زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه ، وفيها تكون كلمة القافية العنصر الفرع الذي يتعلق بأساس أو فرع آخر من جملته . ومن هذه المنزلة في الجدول الثاني عشر الأنواع (1،3،5،6) ، وفي الجدول الثالث عشر الأنواع (1،2،7) . وهي مقياس عادل لمجاهدة الشعراء في شعرهم .

الثالثة – إضافة بعض اللاحق ، وفيها تكون كلمة القافية العنصر الأساس الأول في جملة جديدة ، على أن يكون العنصر الآخر منها في البيت التالي ، وهذا هو " التضمين " السابق ذكره في الفقرة الثلاثين . ولم يقع منها شيء في الجدولين كليهما . وهي مقياس عادل لإغراب الشعراء بشعرهم .

الرابعة – إضافة كل اللاحق ، وفيها تكون كلمة القافية العنصر الأساس الأول من الجملة ، على أن يكون مستغنيًا عن ذكر العنصر الأساس الآخر ، باستتاره فيه أو حذفه بعده ، أو تكون كلمة القافية فرعًا متعلقًا بالأساسين المحذوفين بعده . ومن هذه المنزلة في الجدول الثاني عشر النوع (2) ، وفي الجدول الثالث عشر النوع (4) . وهي مقياس عادل لشجاعة الشعراء في شعرهم .

ولقد أفضى استيعاب معطيات الجدولين إلى ترتيب منازل كلمة القافية في السالفتين، على النحو التالي :

الأولى – زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه ، بمتوسط نسبة (74.75%).

الثانية – إكمال نقص السابق ، بمتوسط نسبة (16.14%) .

الثالثة – إضافة كل اللاحق ، بمتوسط نسبة (8.76%) .

وفي خالفتيهما ، على النحو التالي :

الأولى – زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه ، بمتوسط نسبة (68.78%)

الثانية – إضافة كل اللاحق ، بمتوسط نسبة (16.80%) .

الثالثة – إكمال نقص السابق ، بمتوسط نسبة (12.96%) .

لقد تصدرت " زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه " منزلة لكلمة القافية في القصائد كلها :

قالت السالفة السادسة :

" كل رمته النوى ريش الفراق لنا سهما وسل عليك البين سكينا "

فقالت خالفتها :

" وأين قرطبة مَنْ مِثْلُ أحمدِها بها نقيم له الذكرى ميادينا "

وقالت السالفة الثامنة :

" يا طاهر الغدوات والروحات والخطرات والإسرار والإعلان "

فقالت خالفتها :

" يا آل إبراهيم إن عزاءكم لعزاؤنا في السر والإعلان "

فكما بالغت السالفة السادسة في المعنى بزيادة الحال " سكينا " ، بالغت خالفتها بزيادة الحال " ميادينا " ، وكما بالغت السالفة الثامنة في المعنى بزيادة المعطوف " الإعلان " ، حذت خالفتها حذوها حتى لقد نقلت عنها ، وإن كان الذي فيهما جميعًا تعبيرًا سياقيًا يطلب أوله (المعطوف عليه) آخره (المعطوف) .

وإن في ذلك لدليلا لغلبة المجاهدة على الشاعر العربي في كل زمان ومكان[80] .

ولقد غابت " إضافة بعض اللاحق " من منازل كلمة القافية في القصائد كلها ، فتبين سير الخالف على نهج السالف وسير السالف على نهج الشاعر العربي القديم وتمسكه بذوقه الفني .

ولقد اختلفت المنزلتان الباقيتان ، بين السالفتين وخالفتيهما ، فتقدمت في السالفتين منزلة " إكمال نقص السابق " ، وتقدمت فى الخالفتين منزلة " إضافة كل اللاحق " :

قالت السالفة السادسة :

" نسقى ثرائهم ثناء كلما نثرت دموعنا نُظمت منهامراثينا "

فقالت خالفتها :

" يشكو إلينا ولكن من يناصره مات المناصر إلا من يغنّونا "

وقالت السالفة الثامنة :

" يزجون نعشك فى السناء وفى السنا فكأنما فى نعشك القمرانِ "

فقالت الخالفة :

" يا أم يا أماه ها ذاك الذى ذبح النفوس ولا طبيب شفانى "

فإذا كانت السالفة السادسة قد راعت كلمة القافية ومهدت لها بتقديم نائب الظرف وما أضيف إليه " كلما ... " على فعله " نظم " ، وبتقديم الجار والمجرور " منها " إلى جوار فعلهما نفسه ، ليأتى نائب الفاعل المضاف إلى ضمير المتكلمين " مراثينا " كلمة القافية ، فتشتد علاقة آخر البيت بما قبله ـ فإن خالفتها لم تراع ذلك ولم تُمَهِّدْ له ، بل مرت فى البيت سادرة مجترئة ، حتى إذا ما أوشك ، أنشأت فى المأزق جملة الصلة الفعلية المضارعية " يغنونا " من الفعل المشتمل على فاعله .

وإذا كانت السالفة الثامنة قد راعت كلمة القافية ومهدت لها بتقديم الخبر شبه الجملة " في نعشك " ، ليأتي المبتدأ " القمران" كلمة القافية ، فتشتد علاقة آخر البيت بما قبله ـ فإن خالفتها لم تراع ذلك ولم تمهِّدْ له ، بل مرت في البيت سادرة مجترئة ، حتى إذا ما أوشك ، أنشأت في المأزق جملة فعلية " شفاني " من فعل مشتمل على فاعله متصل بمفعوله ضمير المتكلم ، خبرًا (للا) تصلح نعتًا (لطبيب) بتأول .

إن فيما صنعته الخالفتان لدليلا لإيثارهما الشجاعة على الإحكام الذي آثرته السالفتان ، وتمسكًا بنهج الشاعر العماني المعاصر[81] .

علاقات الأبيات

{32} إن مقارنة العلاقات النحوية لكل بيت من الأبيات التي خمسها أبو سرور ، تفضى – كما بين الجدول الرابع عشر الأخير – إلى الملاحظات التالية :

أولا – لم يقع أن كانت علاقة البيت القبلية والبعدية جميعًا معًا ، متصلة في السالفتين (قصيدتي البارودي وأبي وسيم) ، فانقطعت في الخالفتين(قصيدتي أبي سرور) .

ثانيًا – لم يقع أن كانت علاقة البيت القبلية والبعدية جميعًا معًا ، منقطعة في السالفتين ، فاتصلت في الخالفتين .

ثالثًا – وقع أن كانت علاقة البيت القبلية وحدها ، متصلة في السالفة ، فانقطعت في الخالفة ، في البيت السادس من الوسيمية وحده .

قال أبووسيم :

"5- فيادردم في لـــــج بحرك ساكنًا وأنت له يا فكر لا تبغ مـــعبرا

6- فحتام أحسو الماء فيهم بعلقم ويشرب حولى الناس ماء وسكرا "

فقال أبو سرور :

"6 - فحتام أهوى عزة لغَشَمْشَم

وأهوى له تقدير ملك معظم

بذلت حياتي خير بَرّ مكرّم

فحتام أحسو الماء فيهم بعلقم ويشرب حولى الناس ماء وسكرا "

ففي حين عطف أبو وسيم جملة الطلب الاستفهامية في البيـــت الســـادس ، على جملة الطلب الأمرية في البيت الخامس ـ قطع أبـــو ســـرور جملـــة الطلـــب الاستفهامية ، عن جملة الخبر الفعلية قبلها ، واستأنف .

رابعًا - وقع أن كانت علاقة البيت البعدية وحدها متصلة فـــي الســـالفة ، فانقطعت في الخالفة ، في الأبيات الثالث والعاشر والسادس عشر والتاسع عشر من البارودية ، وفي الأبيات الثاني والثالث والحادي عشر من الوسيمية .

قال البارودي :

"18- ولابد من يوم تَلاعب بالقنا أسود الوغى فيه وتمرح جُرْدُهُ

19 - يمزق أستار النواظر برقه ويقرع أصداف المسامع رعده

20 - تدبر أحكام الطعان كهوله وتملك تصريف الأعنة مرده "

فقال أبو سرور :

"19- ولابد من يوم يسرك شرقه

غداة يلاقي الغرب ثم يشقه

وتلقى به صهيون ما تستحقه

يمزق أستار النواظر برقه ويقرع أصداف المسامع رعده

20- فيالك من يوم تسيل سيوله

دماء الأعادي والأسنة غيله

يقوم على الأعداء بالقطع جيله

تدبر أحكام الطعان كهوله وتملك تصريف الأعنة مُرْدُهُ " .

ففي حين عدد البارودي نعوت " يوم " في البيت الثامن عشر ، فوصل بينها حتى إن من شاء عطفها كلها بعضها على بعض - قطع أبو سرور جملة الخبر الفعلية ، عن جملة التعجب الفعلية بعدها ، واستأنف ، فإن كان استعمل الفاء ، فلما توحي به من معنى السببية

خامسًا – وقع أن كانت علاقة البيت القبلية وحدها ، منقطعة في السالفة ، فاتصلت في الخالفة ، في الأبيات الأول والخامس والتاسع والثامن عشر من البارودية ، والثاني والخامس والسابع والثامن والتاسع والحادي عشر من الوسيمية .

قال أبو وسيم :

" 8- ورب صغير دون قدري قدره يرى نفسه من طور سيناء أكبرا

9- قصرت على دين الإله تواضعي وأوسعت أهل الكبر مني تكبرا "

فقال أبو سرور :

" 9- تراني صلبا في جميع المواضع

ولست لمغرور النفوس بخاضع

شموخي على العاتين أقصى تخاضعي

قصرت على دين الإله تواضعي وأوسعت أهل الكبر مني تكبرا "

ففي حين قطع أبو وسيم حديثه عن نفسه بالجملة الفعلية ، عن حديثه عن غيره بالجملة الاسمية - عدد أبو سرور مفاعيل " ترى " فوصل بينها حتى إن من شاء عطفها كلها بعضها على بعض .

سادسًا – لم يقع أن كانت علاقة البيت البعدية وحدها ، منقطعة في السالفة ، فاتصلت في الخالفة .

إن ضم الملاحظة الثانية إلى الأولى ، يوضح أنه كان صعبًا علـــى أبـــي سرور أن يقلب أمر الأبيات بتخميسه لها ، رأسًا لعقب ، فيذيبها في قصيدته لتصير لبنة في جدارها أو موجة في بحرها ، أو لتنخلع من حالها الأولى إلى حال أخرى لم تكن لها في أمّها ، فيُنْسى ما كانت عليه ويذكرَ ما صارت إليه .

وإن ضم الملاحظة الخامسة إلى الثالثة ، يوضح طرفًا من اجتهـــاد أبـــي سرور الموفق ، في التأليف بين كلامه وكلام السالف ، وأنه كان بكلام أبي وســـيم بلديّه أحفى منه بكلام البارودي ، وهي علامة أخرى تضاف إلى ما سبق في الفقرة الثانية والعشرين .

وإن ضم الملاحظة السادسة إلى الرابعة ، يوضح مقتضى هذا النمط من العروض الذي يخرج البيت من القصيدة قطعة وكأنه بيتان ونصف ؛ إذ يحتاج إلى أن يستقل كل بيت منه عما قبله وما بعده ، وكأنه من حيث تركيبه النحوي قصيدة وحده(82) .

حَواشي الفَصلِ الثّاني وكُتُبُه

1 المرزوقي (أبو على أحمد بن محمد بن الحسين) " شرح ديوان الحماسة " ، بتحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، طبعة دار الجيل ببيروت ، الأولى سنة 1411هـ -1991م ، 9/1 ؛ فقد نبه على الحاجة في إحكام الشعر إلى الرواية ، وهي التي شُهر فينا أن العرب ترفع بها الشاعر (المُفْلِق) من منزلته الثانية ، إلى منزلة الشاعر (الخِنْذيذ) الأولى ، وفيها يَجْرِى ولا يُجْرَى معه ، والقرطاجني (أبو الحسن حازم) " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " ، بتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه ، طبعة دار الكتب الشرقية بتونس ، سنة 1966م ، ص 29 ؛ فقد أفاض في شرح حاجة المفطور على الشعر ، إلى طول تعلمه ، وابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد) " المقدمة " ، بتحقيق الدكتور على عبد الواحد وافي ، طبعة نهضة مصر الثالثة ، 1313/3-1314 ؛ فقد أشار إلى ذلك ثم أضاف أن منزلته تكون عند منزلة ما تعلم منه ، وفدوى طوقان " رحلة جبلية رحلة صعبة : سيرة ذاتية " ، الطبعة الثالثة سنة 1988م ، نشرة دار الشروق بعمان الأردن ص 88-93 ؛ فقد قصت كيف علمها الشعر أخوها الشاعر إبراهيم طوقان .

2 الجمحي (محمد بن سلام) " طبقات فحول الشعراء " ، قرأه وشرحه أبو فهر محمود محمد شاكر ، طبعة المدني بالقاهرة ، 40/1-41 ، وابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم الكوفي) " الشعر والشعراء " ، بتحقيق أحمد محمد شاكر وشرحه ، طبعة دار المعارف ، 297/1 ، وفيه إشارة إلى القول بسبق مهلهل إلى تقصيد القصائد ، وقول الفرزدق فيه : " ومهلهل الشعراء ذاك الأول " ، وابن رشيق (أبو على الحسن الأزدى القيروانى) " العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده " ، بتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، طبعة دار الجيل ببيروت ، الخامسة سنة 1401هـ - 1981م ، الجزء الأول ، والرافعى (مصطفى صادق) " تاريخ آداب العرب " ، طبعة سنة 1394هـ - 1974م ، نشرة دار الكتاب العربى ببيروت ، 3/ 30 - 33 ، وقد خاض الأخيران فى كون الشعر فى بعض القبائل دون بعض ، وفى بعض البيوت من هذه القبائل دون بعض .

3 مكاوى (دكتور عبد الغفار) " ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر "، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1972م ، ص223 ؛ فقد أشار إلى أن طائفة

من الشعراء المحدثين عدميون ، وماي (رولو) " شـجاعة الإبـداع " ، بترجمـة محمود كامل ، الطبعة الأولى سنة 1992م ، نشرة دار سعاد الصباح بالقـاهرة ، ص 70 ؛ فقد روى عن بيكاسو " كل فعل من أفعال الإبداع هو في المقام الأول فعـل مـن أفعال الهدم " ، وأدونيس (على أحمد سعيد) " زمن الشعر " ، الطبعة الثالثـة سـنة 1983م ، نشرة دار العودة ببيروت ، ص 78 ؛ فقد ذكر أن الشاعر لا يبتدع لغتـه إلا حين ينتزعها من ماضيها .

4 العقاد (عباس محمود) " شعراء مصر وبيئاتهم في الجيـل الماضـي " ، طبعـة دار الهلال بمصر (كتاب الهلال العدد 252) ، لشهر ذي القعـدة 1391هـ - ينـاير 1972م، ص 89-90 ، ومن الطريف أن بيكاسو نفسه صاحب القول بالهدم ، اشـتغل زَمانًا بتقليد سابقيه الكبار !

5 صادق (دكتورة آمال أمال أحمد مختار) " لغة الموسيقى : دراسة في علـم الـنفس اللغوي وتطبيقاته في مجال الموسيقى " ، الطبعة الأولى سنة 1988 ، نشرة مركـز التنمية البشرية والمعلومات بالقاهرة ، ص220 ، ولوتمان (يوري) " تحليل الـنص الشعري : بنية القصيدة " ، بترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد وتقديمه وتعليقه ، طبعـة دار المعارف بالقاهرة سنة 1995م ، ص 182 ، وحجازي (أحمد عبـد المعطـي) " قصيدة لا : قراءة في شعر التمرد والخروج " ، الطبعة الأولى سـنة 1409 هـ - 1989 م ، نشرة مركز الأهرام التابع لمؤسسة الأهرام ، ص9 ؛ فرغم عبوس الـرفض على وجه كتابه ، يدافع العَدَميين ثم يقول : " إذا كان لنا أن نبحث عن مكان لنـا فـي الشعر العربي ، فلابد من البحث عن أصولنا فيمن ظهروا قبلنا من المجـددين ، بـل وفيمن سبقونا أيضًا من التقليديين ، فليس هناك تجديد خالص ، أو تقليد خـالص إلا إذا كان مصطنعًا محسوبًا . والجديد يبدأ في خلايا القديم ويرثه . هذا الجدل هـو قـانون التاريخ، وليس هناك وجود بلا تاريخ ، والكائن الذى يرفض تاريخه ميت لا محالة".

6 مكليش (أرشيبالد) " الشعر والتجربة " ، بترجمة سـلمى الخضـراء الجيّوسـي ، ومراجعة توفيق صايغ ، نشرة دار اليقظة العربية بمشاركة مؤسسة فرنكلين ببيـروت ونيويورك ، سنة 1963م ، ص 51 .

7 سويف (دكتور مصطفى) " الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة " ، طبعة دار المعارف بمصر سنة 1951م ، ص 150 ، والعقاد ، ص 93-94.

8 ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم محمد الشيباني الجزري) " المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر " ، قدم له وحققه وعلق عليه الدكتوران أحمد الحوفي وبدوي طبانه ، نشرة دار نهضة مصر بالقاهرة ، 218/3 فما بعدها ، وابن وكيع (أبو محمد الحسن بن علي الضبي التنّيسي) " المنصف للسارق والمسروق منه ، في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي بتحقيق الدكتور محمد يوسف نجم ، الطبعة الأولى سنة 1404 هـ=1984 م ، 9/1 فما بعدها .

9 ابن منظور (أبو الفضل محمد بن مكرم المصري) " لسان العرب " ، طبعة دار المعارف بالقاهرة ، مادة عرض ، وطبانه (الدكتور بدوي) " معجم البلاغة العربية " ، الطبعة الثالثة سنة 1988م ، نشرة دار المنار بجدة ودار الرفاعي بالرياض ، ص 416 ، ووهبة (الدكتور مجدي) " معجم مصطلحات الأدب : إنكليزي ، فرنسي ، عربي " ، نشرة مكتبة لبنان ببيروت ، ص 389 ، والطرابلسي (الدكتور محمد الهادي) " خصائص الأسلوب في الشوقيات " ، طبعة سنة 1981م ، نشرة الجامعة التونسية ، ص 239 – 240 ، ونوفل (الدكتور محمد محمود قاسم) " تاريخ المعارضات في الشعر العربي " ، الطبعة الأولى سنة 1403هـ = 1983م ، نشرة مؤسسة الرسالة ببيروت ودار الفرقان بالأردن ، ص 13 وما بعدها ، غير أن هذا الأخير تخفف من بعض أشراط المعارضة مقلّدًا غيره ، وقال بمعارضة ناقصة ، فأوشك أن يدخل فيها الشعر العربي الذي يُعرف !

10 العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل) " كتاب الصناعتين الكتابة والشعر " ، بتحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، طبعة دار الفكر العربي ، الثانية ، ص 204 ، وقد حفظنا للأخطل قوله : " نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة " !

11 الرافعي 386/3 .

12 البارودي (محمود سامي) " ديوانه " ، حققه وصححه وضبطه وشرحه علي الجارم ومحمد شفيق معروف ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة 1992م ، توزيع مؤسسة البابطين للإبداع الشعري ، 187/1 .

13 السابق ، 191/1 .

14 المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين) " ديوانه " ، بشرح أبي البقاء العكبري المسمى " التبيان في شرح الديوان " ، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم

الإبياري وعبد الحفيظ شلبي ، نشرة دار المعرفة ببيروت، 19/2 . وراجع عند شاعر هذا البحث أبي سرور (حميد بن عبد الله بن حميد بن سرور الجامعي العماني السمائلي) " ديوانه " ، نشرة مكتبة الفردوس بسمائل عمان ، 34/3 ، 75 ؛ فقد دلّ في نونيته التي مطلعها :

يا طائر الشوق ما أشجاك أشجانا فروّنا من كؤوس الأنس ألوانا

على معارضته نونية جرير (أبي حزرة بن عطية بن حذيفة الخَطَفَى) " ديوانه "، بشرح ابن حبيب ، وتحقيق الدكتور نعمان طه ، طبعة دار المعارف الثالثة ، 163/1 التي منها :

إن العيون التي في طرفها مرض قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

يصرعن ذا اللب حتى لا صراع به ، وهن أضعف خلق الله أركانا

بتضمين هذين البيتين ، وإن بشيء يسير من اختلاف الرواية . وقد استحسن ابن الأثير صنيعًا كالذي صنعه البارودي وأبو سرور ، فراجعه 205/3 ، ولم يملك المستشرق ستيرن (صمويل .م) في " الموشح الأندلسي " ، بترجمة الدكتور عبد الحميد شيحه ، الطبعة الأولى سنة 1990م ، نشرة مكتبة الآداب بالقاهرة ، إلا أن يقول في ص 87 : " عادة المعارضات في أن تأخذ الخرجة – أو المطلع – في الموشحة النموذج ، تعد دليلاً مثاليًا ينتفي معه أي اتهام (بالسرقة) في هذا المقام . فالشاعر حين يقتبس خرجة موشحة مشهورة ، بل ويقدمها في صورة تضمين ، لا يدع مجالاً للتخمين ، إنما يبرهن بجلاء على أنه لا ينظر إلى المحاكاة بوصفها عارًا ينبغي ستره ، بل على العكس يراها عنوانًا على الشرف الذي يسعى جاهدًا إلى إحرازه لدى جماهير المتلقين " .

15 العقاد ص 90-91 .

16 سعيد (الدكتورة نفوسة زكريا) " البارودي : حياته وشعره " ، قدم له وأعده للنشر الدكتور محمد مصطفى هدارة ، طبعة مطابع جريدة السفير ، توزيع مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، ص 330-335 .

17 العقاد ص 114 .

18 الطرابلسي ص 239 ؛ فقد ذكر أن " المعارضة ضرب من ضروب نظم الشعر يختص به الأدب العربي (...) لم تحظ (...) بدراسة (...) في سر إخصابها في الحضارة العربية دون غيرها " .

19 محمود (الدكتور زكي نجيب) " مع الشعراء " ، طبعة دار الشروق بالقاهرة ، الرابعة سنة 1408هـ = 1988م ، ص 185-186 .

20 الطرابلسي ، ص 262 .

21 أبو ديب (الدكتور كمال) " الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (1) البنية والرؤيا " ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1986م ، ص 668-669 .

22 أدونيس " الصوفية والسوريالية " ، الطبعة الأولى سنة 1992م ، نشرة دار الساقي ببيروت ، ص213 – 215 ، 229 – 230 ، وهو لم يخف في " زمن الشعر " ص 89 ، شوقه إلى تفكك البنية الحضارية القديمة وزوالها " ، وعوض (الدكتور لويس) " بلوتو لاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة " ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الثانية سنة 1989م ؛ فقد أنف من قراءة البحتري وأبي تمام ، في ص10 ، وفخر بأن إحساسه باللغة العربية ضعيف وأثنى على من لم يقرأ حرفًا عربيًّا خلال ثلاث عشرة سنة إلا عناوين الأخبار في الصحف السيارة وبعض الشوارد السياسية ، في ص22 .

23 قباني (نزار توفيق) " الشعر قنديل أخضر " ، الطبعة السادسة عشرة لينابر 2000م ، من منشورات نزار قباني ببيروت ، ص89 – 90 .

24 الجبار (الدكتور مدحت) " موسيقى الشعر العربي : قضايا ومشكلات " ، طبعة دار المعارف بالقاهرة ، الثالثة سنة 1995م ، ص155 .

25 ناصف (الدكتور مصطفى) " رسالة إلى الشعراء " ، بحث بالعدد الخامس من مجلة إبداع المصرية ، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مايو سنة 1995م ، ص20 ، وأستحسن لك أن تراجع أدونيس " النص القرآني وآفاق الكتابة " ، طبعة سنة 1993م ، نشرة دار الآداب ببيروت ، لتقرأ في رؤيته لقصيدة المستقبل قوله في ص 121 : " ربما سيعمل الشاعر على أن يدخل في كتابته الشعرية عناصر كثيرة تنتمي إلى المسرح والرواية والفلسفة والعلم والتاريخ وغيرها ، وعناصر كثيرة أخرى يأخذها من خارج الكلام ، من الفنون الأخرى ، ومن الواقع وأشيائه . والأرجح أن تتضافر أشكال الفن في شكل للشعر يؤالف بين مختلف الأنواع والأشكال الكتابية . وربما قرأنا في القصيدة المقبلة المسرح والرواية ، التاريخ والفلسفة ، الأشياء وما

وراءها ، نبض القلب وتساؤل القلب . وربما رأينا فيها رسمًا هندسيًا وموسيقى ، ربما أصبحت القصيدة أشبه بمسح كلّيّ لكلية اللغات والأشياء " !

26 ساعى (الدكتور أحمد بسام) " حركة الشعر الحديث فى سورية من خلال أعلامه " ، الطبعة الأولى سنة 1398هـ = 1978م ، نشرة دار المأمون للتراث بدمشق ، ص 536 ، 537 .

27 مكاوى ص327 ؛ فقد قال كلمة فاخرة فيما يستطيع شاعرنا العربى الجديد " حارس لغتنا وتراثنا وضميرنا ، وأمل حاضرنا ومستقبلنا " ، أن يتعلمه من تجربة الشعر الحديث فى الغرب ، منها أنه " يستطيع أن يتعلم كيف يضع تراثه بين عينيه وفى حبات قلبه " .

28 سعيد ص357 .

29 الطرابلسى ص262 ، وراجع نوفل ص227 – 230 ، على رغم أنه خلط فى الحكم عليها أخيرًا ، قولاً صالحًا وآخر سيئًا ، وكان كتابه مَرًّا ضعيفًا بما تيسر له فى بعض العصور من نماذج المعارضات ، بحيث اتسع عنه اسمه ، وكذلك حال كتاب بوذينه (محمد) " المعارضات فى الشعر العربى " ، نشرة بوذينه بتونس ؛ فكلاهما احتطابٌ مَغْسول !

30 الهاشمى (السيد أحمد) " ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب " ، طبعة سنة 1393هـ = 1973م ، نشرة دار الكتب العلمية ببيروت ، ص142 – 143 البهلانى (يحيى) " فن التخميس فى الشعر العمانى " ، الطبعة الأولى سنة 1415هـ = 1995م ، نشرة مكتبة مسقط بعمان، ص5 –7 .

31 ابن رشيق 182/1 .

32 السابق 180/1 .

33 الرافعى 386/3 ، والهاشمى ص138 ، وأنيس (الدكتور إبراهيم) " موسيقى الشعر " ، الطبعة السادسة سنة 1988م ، نشرة مكتبة الأنجلو المصرية ، ص307 ، ووهبه ص69 . ومن الطريف أن ابن منظور كأنه لم يسمع بشيء من ذلك التخميس ، فظنه ما كان من الشعر على خمسة أجزاء ، فحكم عليه بأنه ليس فى وضع العروض ، فى مادة (خمس) من لسان العرب . وقد علمنا أن الجزء فى علم العروض والركن والإفعيل والتفعيل جميعًا ، التفعيلة ، ولما كان البيت فى ضبط الخليل ، عبارة عن تكرار شطره الدائرىّ ، استحال أن يكون من خمسة أجزاء !

34 الرافعى 386/3 .

35 دومة (دكتور على عبد الخالق على) " الشعر العمانى : مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية " ، طبعة دار المعارف بمصر سنة 1984م ، ص83 .

36 السابق ص101 .

37 السابق 103 .

38 السابق نفسه .

39 صقر (الدكتور محمد جمال) " القافية الموحدة المقيدة وكلمتها فى الشعر العمانى " ، بحث من أعمال ندوة الأدب العمانى الأولى بجامعة السلطان قابوس من 26 إلى 29 من فبراير سنة 2000م .

40 السليمى (محمود بن مبارك بن حبيب) " شعر حميد بن عبد الله الجامعى (أبو سرور) " ، رسالة ماجستير محفوظة بكلية الدراسات العليا بالجامعة الأردنية لسنة 1995م ، ص203 .

41 السابق ص267 .

42 درويش (الدكتور أحمد إبراهيم) " مدخل إلى دراسة الأدب فى عمان " ، طبعة دار المعارف بمصر سنة 1992م ، نشرة دار الأسرة ، ص202 ،203 .

43 هى كلمة قديمة – وإن كانت (رياضة) أفصح – فى معالجة مُصْعَب الشعر ليلين ويسمح ، استعملها البارودى قائلاً عن نفسه: " قال فى صباه يَروضُ القول، ويذكر الطَّرَد :

سواى بتحنان الأغاريد يطرب وغيرى باللذات يلهو ويعجب "

فقال محققا ديوانه الفاضلان :" هذه القصيدة على وزن وروى قصيدة الشريف الرضى التى مطلعها :

لغير العلا منى القلى والتجنب ولولا العلا ماكنت فى الحب أرغب "

البارودى 89/1 . وكأن الدكتور محمد نوفل اعتمد على هذه الحاشية فجعل ذلك فى فصل " المعارضات فى العصر الحديث " ، مما عارض به البارودى هاشمية الشريف الرضى ، راجع نوفل ص179 – 180 ، وكان الأحرى أن يفتش عن أم هاشميات الكميت الأسدى التى مطلعها :

" طربْتُ وما شوقا إلى البيض أطربُ ولا لعبًا منى وذو الشوق يلعب "

فهي أولى وأقدم . راجع الرافعي (محمد محمــود) " شــرح الهاشــميّات "، الطبعة الثانية ، ص 36 .

44 أبو همام (الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم) " في الشعر العماني المعاصر " ، الطبعة الأولى ، توزيع مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة ، ص68 .

45 السابق ص37 .

46 السابق ص68 .

47 السابق نفسه .

48 المقري (أحمد بن محمد التلمساني) " نفح الطيب من غصن الأنــدلس الرطيــب " ، حققه الدكتور إحسان عباس ، طبعة سنة1408هـــ = 1988م ، نشــرة دار صـــادر ببيروت ، 275/3 – 278 ، وعبد العظيم (علي) " ابن زيدون " ، العدد (66) مــن أعلام العرب ، طبعة دار الكاتب العربي بالقـــاهرة ، ســنة 1967م ، ص126 ومــا بعدها .

49 شوقي (أحمد)" الشوقيات " ، بتحقيق الدكتور محمد حســين هيكــل ، طبعـــة ســنة 1970م ، نشرة المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، 104/2 وما بعدها .

50 أبو سرور 112/3 وما بعدها . وربما كان لخلو حديثه عن أساتذته الشعراء من ابــن زيدون في 49/1 ، وذكر شوقي منهم عند السليمي الذي لم يذكر منهم كذلك ابن زيدون في ص34 – دلالة ما في هذا المقام .

51 السليمي 36 .

52 سعيد ص348 .

53 أبو سرور 49/1 .

54 ابن الأثير 223/3 .

55 الرافعي 386/3 ، والأهواني (الدكتور عبد العزيز) " ابن ســناء ومشــكلة العقــم والابتكار في الشعر " ، طبعة دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد ، الثانية سنة 1986م ، ص28 ، ورحيم (مقداد)" الموشحات في بلاد الشام منذ نشأتها حتى نهاية القرن الثاني عشر الهجري " ، الطبعة الأولى سنة 1407هـــ = 1987م ، نشرة عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية ببيروت ، ص165 – 166 .

56 المتنبي 367/3 .

57 الأنبارى (أبو بكر محمد بن القاسم)"شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات " ، بتحقيق عبد السلام هارون وتعليقه ، طبعة دار المعارف بمصر ، الخامسة ، ص367 وما بعدها .

58 المتنبى 378/3 .

59 شوقى 179/2 .

60 جرير 163/1 .

61 شوقى 104/2 .

62 المتنبى 148/2 .

63 شوقى 158/3 .

64 راجع البارودى 192/1 – 195 .

65 الخصيبى (محمد بن راشد بن عزيز)" شقائق النعمان على سموط الجمان فى أسماء شعراء عمان " ، طبعة وزارة التراث القومى والثقافة بعمان، الثانية سنة 1989م ، 177/1 .

66 السليمى ص203 ، وصقر ،الفقرتان{25،10 } ، وأنيس 191 ، والبحراوى (الدكتور سيد) " العروض وإيقاع الشعر " ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1993م ، ص56 .

67 المعرى (أبو العلاء أحمد بن سليمان) " اللزوميات " ، بتحقيق أمين عبد العزيز الخانجى ، نشرة مكتبة الخانجى بالقاهرة ، 1،2 ، 19 – 20 .

68 أيوب (الدكتور عبد الرحمن) " أصوات اللغة " ، طبعة الكيلانى بالقاهرة ، الثانية سنة 1968 ، ص135 .

69 أبو سرور 57/2 ، وهما البيتان الثانى والثالث ، ومثل الثانى العاشر والحادى عشر ، ومثل الثالث الثالث عشر . و" ضَرَتْ " فيما نقلت هكذا ، ضرورة ؛ إذ هو " ضَرِيَتْ " أى اشتدت ، فأما "ضَرَتْ " فاستخفت . وطريف جدًّا أن يستمر إيثار أبى سرور لقصيدة بلديّه أبى وسيم ، هنا كذلك؛ فلا يرتكب فى تخميسه لها هذا الإهمال .

70 أبو سرور 49/1 ، والسليمى ص36 – 37 .

71 الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر)" الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى " ، بتحقيق السيد أحمد صقر ، طبعة دار المعارف بمصر ، الرابعة ، 1/6 ، 57 ، 429 ، والقرطاجنى ص 376 ، ومصلوح (الدكتور سعد) " الأسلوب : دراسة لغوية

إحصائية " ، الطبعة الثالثة سنة 1412هـ = 1992م ، نشرة عالم الكتب بالقاهرة ، ص 49 ، 105 ، وويليك (رينيه) ووارين (أوستن)"نظرية الأدب " ، بترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة الدكتور حسام الدين الخطيب ، الطبعة الثالثة سنة 1985 م ، نشرة المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت ، ص 185 - 186 ، في أحد المنهجين الممكنين لمعالجة مثل هذا التحليل الأسلوبي .

72 الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد النحوي)" دلائل الإعجاز " ، بتحقيق أبي فهر محمود محمد شاكر ، طبعة المدني بالقاهرة سنة 1984م ، نشرة مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ص 146 وما بعدها .

73 الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)" البيان والتبيين " ، بتحقيق عبد السلام محمد هارون وشرحه ، طبعة المدني بالقاهرة ، الخامسة سنة 1405هـ =1985م ، نشرة مكتبة الخانجي بالقاهرة ، 88/1 وما بعدها .

74 لاينز (جون)" اللغة والمعنى والسياق " ، بترجمة الدكتور عباس صادق الوهاب ، طبعة دار الشؤون الثقافية ببغداد ، الأولى سنة 1987 م ، ص 218 ، 219 ، 220 ، وفضل (الدكتور صلاح)" نظرية البنائية في النقد الأدبي " ، طبعة سنة 1992م ، نشرة مؤسسة مختار بالقاهرة ، ص 176 - 177 .

75 الجرجاني ص243 ، وابن هشام (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف الأنصاري المصري)" مغني اللبيب عن كتب الأعاريب " ، طبعة عيسى البابي الحلبي بالقاهرة ، 2 / 100 _ 101 ، وحسن (عباس) " النحو الوافي " ، طبعة دار المعارف بالقاهرة ، السادسة ، 652/3-654 .

76 ابن الدهان (أبو سعيد بن المبارك البغدادي)" الفصول في القوافي " ، بتحقيق الدكتور محمد عبد المجيد الطويل ، الطبعة الأولى سنة 1412هـ = 1991م ، نشرة دار الثقافة العربية بالقاهرة ، ص76، وصقر ،الفقرة {38}.

77 الدمنهوري ص129 .

78 السابق نفسه .

79 صقر، الفقرة {35} وما بعدها .

80 السابق نفسه.

81 السابق نفسه.

82 موريه (س)" الشعر العربي الحديث 1800–1970: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي " ، ترجمه وعلق عليه الدكتوران شفيع السيد وسعد مصلوح ، طبعة دار الفكر العربي بالقاهرة سنة 1986م ، ص 83 ؛ ففي خلال وصفه للشعر المقطعي الذي ينتمي الموشح – ومثله المخمس – إليه عنده قال : " يحدد الشكل المقطعي بنيـــة كـــل مقطع شعري وأسلوبه ، ويميل إلى التعبير في كل مقطع منها عن فكرة واحدة كاملة ، على حين يطور المقطع الشعري التالي الأفكار ، وينتقل بها خطوة إلى الأمام " .

الْفَصْلُ الثّالِثُ

تَفجيرُ عَروض الشِّعْرالعَرَبيِّ

أَحَدُ أَعْمالِ تَفْجيرِ نِظامِهِ

مُقَدِّمَةٌ

تَفْجيرُ نِظامِ الشِّعْرِ الْعَرَبيِّ

[1] إن تَفْجيرَ نِظامِ الشِّعْرِ مصطلحٌ فني شعري غربي حديث [1] ، وقع في أثناء مقالات الشيوعيين النقدية ، دالا على نزاع المضمون الثوري الطبيعة للشكل المحافظ الطبيعة [2] ، وصولا إلى اتساق الموضوع والبناء [3] ، ثم في أثناء مقالات السّرْياليّين النقدية ، دالا على رفض سيطرة العلاقات العقلية [4] ، وصولا إلى الكتابة الآليّة أو العَفْويّة أو الحُلْميّة [5] ، ثم عُرِّبَ في مقالات الشُّعْريّينَ العرب النقدية [6] ، دالا على اليأس من أن يستفيدوا من نظام الشعر الغربي ما يعالجون به مرض نظام الشعر العربي يخصبون جديبه ويعمرون خرابه ، وصولا إلى رَدْمِ ما شَسَعَ بين النِّظامَيْنِ من هُوَّةٍ بَطينَةٍ [7] .

[2] وإن التَّفْجيرَ (شِدَّةَ الفَجْرِ) في العربية ، هو التَّشْقيقُ (شِدَّةُ الشَّقِّ) ، الذي يكون لخير كتَفْجيرِ الأرض عن الماء ، ويكون لشر كتَفْجيرِ الجسم عن الدم [8] ، والذي لم يكن في ثماني المرات الواقعة بالقرآن الكريم ، إلا لخير [9] ، كما في قول الحق – سبحانه ، وتعالى ! – : " عَيْنًا يَشْرَبُ بِها عِبادُ اللهِ يُفَجِّرونَها تَفْجيرًا " [10] ، الذي يبين مما أعده في الجنة لعباده الأبرار ، أنهم " يجرونها حيث شاؤوا من منازلهم " [11] ، أي يفجرون عن العين الأرضَ ، وإن جعله المجاز للعين . ثم يكاد التَّفْجيرُ لا يكون في الكلام العربي الحديث ، إلا لشر [12] !

[3] وإن نِظامَ كلِّ أمر " مِلاكُه (...) كذلك هو في كل شيء حتى يقال : ليس لأمره نِظامٌ أي لا تستقيم طريقته " [13] ؛ فيكون نِظامُ الشِّعْرِ هو عماده الذي به قيامه ثم قوامه . قال المرزوقي : " الواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ، ليتميز تليد الصنعة من الطريف ، وقديم نِظامِ القَريضِ من الحديث " [14] ، ولئن قاله في توجيه اختيارات المختار ، إنه لوارد صحيح أيضا في بيان إنشاء المنشئ .

لقد كانت لعمود الشعر عنده سبعة أبواب :

1 شَرَفُ الْمَعْنى وَصِحَّتُهُ .

2 جَزالَةُ اللَّفظِ وَاسْتِقامَتُهُ .

3 الْإِصابَةُ في الْوَصْفِ .

4 المُقارَبَةُ في التَّشْبيهِ .

5 الْتِحامُ أَجْزاءِ النَّظْمِ والْتِئامُها على تَخَيُّرٍ مِنْ لَذيذِ الْوَزْنِ .

6 مُناسَبَةُ الْمُسْتَعارِ مِنْهُ لِلْمُسْتَعارِ لَهُ .

7 مُشاكَلَةُ اللَّفظِ لِلْمَعْنى وَشِدَّةُ اقْتِضائِهِما لِلْقافِيَةِ حَتّى لا مُنافَرَةَ بَيْنَهُما .

مَنْ وَلَجَ منها وجد الشعر العربي القديم عنده . ولكن أصول المقاصد (الصحة والاستقامة والإصابة) التي في هذه الأبواب ، قاضية بأن من سدّها امتنع عليه الشعر العربي القديم .

[4] من ثم يتجلى خَطَرُ ما يرمي إليه مصطلح **تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ** الذي حَظِيَ بقبول المُسْتَقْبَلِيّينَ علماءَ وفنانينَ [15] ، حتى استغنى عن مراجعة أصله الغربي [16] ، وإن بقي مفتقرا عند غيرهم من القَداميّين والحَداثيّين ، إلى مفهوم محدد [17] !

هذا بعض الشعراء العرب المعاصرين يجيب من سأله فيه ، بقوله : " أنا لا أفهم هذا التعبير ! إذا كان المقصود بتحطيم اللغة هو تحطيم نمطية معينة في التعبير ، فهذا كلام سليم . فعلًا هناك إنشاء عربي ليس سببه اللغة ، بل بعض الفقهاء وبعض كتاب المقامات . هناك أنماط وأنساق تعبيرية لا تحتاج لبطولة من أجل تحطيمها ؛ أصلًا الحياة حطمتها ، والقوة الإبداعية عند الكاتب العربي تحطمها . أما تحطيم اللغة أو **تَفْجيرُ** اللغة فأنا لا أفهمه . قد يكون ترجمة ، قد يكون تعبيرًا مجازيًا مقبولًا . فعلًا الشاعر أو الأديب المبدع ، يفجّر اللغة ، يفجّر اللغة بقدرات

وطاقات ودلالات لم تكن موجودة فيها باستعمال آخر . بهذا المعنى لا بأس . أما أن نفهم **تَفْجيرَ** اللغة على أنه اختراق للقواعد الأولى للغة ، فهذا الكلام خطأ ؛ فهذا كلام جهلة لا كلام مبدعين ، لأنك كما ترى أنت في الصحف التي تنشر الشعر والنثر الآن بدون رقابة ، تستطيع أن تقرأ الفاعل منصوباً والمجرور مرفوعاً بحجة أن هذا **تَفْجيرٌ** للغة . هذا لعب صبية لا مقولة نظرية حديثة " [18] .

لقد نفى فهمه لدلالة **تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ** ، ثم أثبت طرفاً من الفهم ، ثم نفى ، ثم أثبت ، ثم إنه لما فهم طرفاً من الفهم وسلّمه سَخِرَ منه ، ثم فهم غَيْرَه ورَضِيَهُ ، ثم فهم غيرهما وخطّأه وجَهّلَ مَنْ قَصَدَه !

ربما كان هذا الاضطراب بعض آثار طبيعة اللغة المنطوقة ، التي لا تخرج في مثل اتزان اللغة المكتوبة [19] ، غير أنه لا يخلو من أن يكون بعض آثار سوء الظن بعَراضة دعوى المنهج الحديث .

لكأن طرفًا مما فهمه من دلالة **تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ** ، هو وحده الذي فهمه غيره قطعًا ، فبَثّنا بعض الكتاب العرب المعاصرين شُجونَه قائلاً : " أتمنّى أن يحدث هذا النوع من الزلزال أو الانفجار أو البركان بحرّية مطلقة ، بحيث يمكن أن تكتب الكلمات الخبرات ، فقط كما تأتي ، دون التحكم فيها ، أو حتى دون السعي نحو الانضباط الموسيقي والصرفي والنحوي ، وهكذا " [20] .

لقد تَمَكّنَ من يقينه ومن قبوله جميعًا معًا ، طَرَفُ دلالة **تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ** الذي خطّأه الشاعر السابق ، حتى لقد تمناه أن يحدث ؛ فاتضح أنه لم يجرّبه ولم يصادف تجريبه !

ثم لكأن هذا الطرف نفسه من دلالة **تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ** ، هو وحده الذي فهمه غيرهما قطعًا ؛ فاطّرح بعض الباحثين العرب المعاصرين نصوص حَمَلَة هذا المصطلح ، من مادة أبحاثهم التي خصوها بما يعالج به الشاعرُ " التقاليد الفنية المعروفة سلفا من قِبَلِ **النِّظامِ** العروضي و**نِظامِ** القافية ومن قِبَلِ **النِّظامِ** النحوي

بجوانبه المتعددة ، ليجعل منها ابتكارا خاصًا وملمحا أسلوبيا مميزا ، ويحولها إلى مثيرات أسلوبية " [21] ؛ إذ كيف يفتشون عن وجوه معالجة **نِظامِ الشِّعْرِ** القديم ، في نصوص يعالج أصحابها فيها حَلَّهُ وعقد نظامٍ غيره !

لقد صار **تَفْجيرُ نِظامِ الشِّعْرِ** بين أنصاره ، مصطلحًا على منهج فني شعري مأمول ، وبين خصومه مصطلحا على شعار ضالٍّ أجوف مغسول ، دون أن يدلنا هؤلاء أو أولئك ، على مكامن الضلال أو مظاهر الآمال ؛ فظهرت الحاجة إلى البحث عن أمره .

[5] ولكن يُزَهِّدُ في هذا البحث أولا ، أن يكون نُبوغُ منهج علم **تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ** ، عند حَمَلَتِهِ ، من الينبوع نفسه الذي نبع منه منهج فنه ، أيْ أنّ حاملَ المنهج الفني الناشئ وحامل المنهج العلمي المكافئ ، رجلٌ واحد أو كرجل واحد ، لا يقوم بحقه ولا يصلح للنظر في أمره ، غيره هو [22] ، مما يبدو سعيا إلى شهادة مجروحة [23] .

إن حسب هذه الشهادة تقديرا أن تكون منارة في طريق العلماء ؛ فهي من باب " نَقْد المُمارسين " [24] ، الذي " يشير إلى حركة الشاعر في شعره أكثر مما يشير إلى حركة الشعر باعتباره قانونا عاما يشتمل على خصائص مشتركة ، أو يرتكز إلى سمط تنصهر في متواليته عناصر نظرية خاصة بالشعر " [25] ؛ فلا يبرأ من جَوْرِ المَيْلِ ، بل " يُفَصِّل مقاله على مقامه ، يُفَصِّل ثوبه على قامته " [26] ، ولو كان ينبغي اعتماد الشاعر عالمًا بالشعر ، وشهادته نظريةً فيه ، لكان ينبغي أن " ندعو فيلا لكي يصبح أستاذا لمادة علم الحيوان " [27] ، على ما في هذا القياس من مغالطة تُقْبَلُ في باب السخرية !

وقديمًا سئل أبو نواس في جرير والفرزدق ؛ ففضل جريرا ؛ فقيل له : إن أبا عبيدة معمر بن المثنى لا يوافقك على هذا ؛ فقال : " ليس هذا من علم أبي عبيدة ؛ فإنما يعرفه من دفع إلى مضايق الشعر " ، ثم بعد زمان سئل البحتري في

أبي نواس ومسلم ؛ ففضل أبا نواس ؛ فقيل له : إن أبا العباس أحمد بن يحيى ثعلبا لا يوافقك على هذا ؛ فقال : " ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله ؛ فإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه " ، وعلى رغم تفضيله لأبي نواس على مسلم ، خالف أبا نواس إلى تفضيل الفرزدق على جرير [28] . وفي روايةٍ أن الذي قاله البحتري ، هو " ليس هذا من شأن ثعلب وذويه ، من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله ، إنما يعلم ذلك من دفع في مسلك طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته " [29] !

إنه لإرث مستمر في الشعراء وكأنما يَتَواصَوْنَ به ! وربما وقع لهم اللبس من أن هاهنا طالبين اثنين لا واحدا : أحدهما يطلب فن الشعر ، والآخر يطلب علم الشعر ، فأما الذي يطلب فن الشعر فَطَلِبَتُهُ عندهم ، ولو ظنها عند العلماء ما أدركها ، وأما الذي يطلب علم الشعر ، فطلبته عند العلماء ، ولو ظنها عندهم ما أدركها [30] .

ولكن ينبغي لطالب كلٍّ منهما ألا يستغني بواحد ممن طلبته عندهم ، وإلا ضَيَّعَ أولهما على نفسه علما كثيرا ، وآخرهما على نفسه شعرا كثيرا . أما الشعر نفسه (الإنسان نفسه) ، فلا غنى له بالشاعر عن العالم ، ولا بالعالم عن الشاعر [31] .

[6] ثم يُزَهِّدُ في هذا البحث ثانيا ، أن يكون عجز النَّصيرِ والخَصيمِ جميعا معا ، عن علم أمر تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ عند حَمَلَتِهِ كذلك ، هو عينَ عِلْمِهِ [32] ؛ مما يوشك أن يكون من تَأليه الشاعر الذي العجزُ عن إدراكه إدْراكٌ ، سعيًا إلى أن يكون التفكير فيه إشراكا !

إن العجز عن إدراك الإنسانيّات ، نَفْيٌ لها وتَوْهيمٌ [33] ؛ فهي إنما تكون بإدراكها [34] ، ومهما يكن معنى العجز فإن علماء المتلقين يريدون أن يَقْدِروا لا أنْ

يَعْجِزوا [35] ، ولا خيرَ لحَمَلة **تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ** ، في أن يُعَرِّضوا أعمالهم للغباء [36] ، والتفاهة والضعف [37] ، وغيرها من الأحكام [38] !

لقد تيسرت لي طائفة مهمة من مواضع التنظير التي وقع فيها **تَفْجيرُ نِظامِ الشِّعْرِ** ، صريح اللفظ ، وتأمّلْتُها مَليًّا ؛ فتَبَيَّنَتْ لي في مفهومه ، بعض الأعمال المقصودة .

أعْمالُ التَّفْجيرِ

تقتضي أبواب **نِظامِ الشِّعْرِ** العربي القديم السبعة المرزوقيّة ، أن تنقسم أعمال **تَفْجيرِه** كذلك على سبعة أقسام ، بحيث يقوم على كل بابٍ عملٌ . ولكن الذي تبين لي مُعيَّنًا واضحًا مقصودًا مما بين يدي من موارد المصطلح صريحا ، هذه الثلاثةُ الأعمال التالية :

تَفْجيرُ نِظامِ الشِّعْرِ		
نَحْوِيٌّ	صَوْتِيٌّ	دَلاليٌّ

[7] التَّفْجيرُ النَّحْوِيُّ

إنه لما وجد الشاعرُ العربي المعاصر المستقبليُّ ما في رعاية غيره من الشعراء للنحو العربي ، بتعليقه للكلم في جملتها ، والجمل في فقرتها ، والفقر في نصها ، والنصوص في كتابها ، إبدالا وترتيبا وحذفا وإضافة ، من رعاية للنظام الموروث المألوف [39] – زهد في ذلك التعليق الذي يشده إلى ماضٍ معلوم مملول ، وهو الطامح إلى مستقبل مجهول مأمول [40] ، ورغب في " **تَفْجيرِ** (...) للعلاقات المألوفة بين المفردات اللغوية " [41] ، يقلب **نِظامَ الشِّعْرِ** ، بتحكيم الاضطراب الذي يطّرح القواعد القائمة ، والفوضى التي تقطّع العلائق المتصلة [42] ، مثلما يقلب العامل الثوري نظام الحكم [43] ، لتتوهج الشعرية التي " تتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص " [44] .

إنه عند بعض الباحثين ، وضعُ " الألفاظ في غير موقعها النحوي التقليدي " [45] ، وعند آخرَ هدمُ أسوار الجملة الشعرية ، أو إرخاء مفاصلها ، على نحو أفقي " لا يستجيب للمصالح المحدودة ، ولكن يبقى في مستوى الإنسان ، ولا يستجيب للمصالح المباشرة ، ولكن يبقى في إطار المستقبل " ، في مغامرة شعرية مستمرة ، تكشف عن وجوه اللغة الممكنة [46] ، يظل الشاعر فيها ، حالما أبدًا ، عاجزا قادرا أبدًا ، وقادرا عاجزا أبدًا [47] .

[8] التَّفْجيرُ الصَّوْتيُّ (العَروضيُّ)

ثم إنه لما وجد اعتمادَ غيره من الشعراء في إنشاء إيقاع شعره ، على تكرار مُرَكَّبات المقاطع المُرَتَّبة على نحو خاص شديد الاتصال بصِيَغِ الكَلِم [48] ، زهد في هذا القيد العلمي الذي يَرْسُفُ به في إطار متناهٍ على قواعد محددة وحركة توقفت ، ورغب في إيقاع فطري يجري به في فضاء غير متناهٍ دون قواعد محددة ولا حركة توقفت ؛ فرأى " أن يهبط إلى جذور اللغة ، يُفَجِّرُ طاقاتها الكامنة التي لا تنتهي في إيقاعات لا تنتهي " [49] ؛ فيدع في إنشاء إيقاع شعره ، مراعاة صيغ الكلم المتتابعة في النص ، إلى مراعاة جذورها المتتابعة : المتوازية والمتقابلة والمتقاطعة [50] ، وكأنه لا يرى ما خالطها من زيادات التصريف ، مما ينشئ له أنماطا صوتية لا حد لها ، ثم صيغا صرفية لا عهد بها ؛ فمن قديم يزيد نظام الوزن في نظام الصرف ، ويغري بالزيادة ، ولا سيما في مواضع الوقف [51] .

إنه عمل أهمُّ وأصعبُ وأبرع وأمهر مما يعمله غيره من الشعراء لإنشاء إيقاع شعره [52] ، ولا سيما أنه كفيل بتعويض أعمال التَّفْجير الأخرى إذا ما خَفَّتْ أو خَفَتَتْ ، في سبيل شِعْرِيَّةٍ مُتَوَهِّجَة [53] .

[9] التَّفْجيرُ الدَّلاليُّ

ثم لما وجد أن معاني الكلم أشَدُّ بِلًى من ألفاظها ؛ فعلى حين تبقى من ألفاظ الكلمات البالية بقيةٌ تتيح للغويين أن يشبهوا ألفاظها من أجلها بالثوب [54] ، تزول معاني الكلم بإلْفِها والغَفْلة عنها بَتَّةً – وأن غيره من الشعراء قد استكان لبلاها بين

يديه ، وعمل له – زهد فيها ، ورغب في " غسلها من الداخل ، وتَفْجيرِها وشحنها بدفعة ثانية ، ببعد جديد ، بلهب آخر (...) بقوة فعالة تبدو معها كأنها تخلق للمرة الأولى " [55] ، أي أن يزيحها عن أفق دلالتها الباطنة في وعي المتلقي [56] ، ويشير بها إلى أفق آخر يتحرى فيه أن تنافر ما قبلها وما بعدها ، وتناقضه [57] ، بحيث تقوم بين ما صار لها وما كان لها ، هُوَّةٌ واسعة ، أو " فجوة : مسافة توتر " [58] ، تشعل فيها نار الشِّعْرِيَّة ، وتوحي بأغوار سحيقة من طبقات المعاني التي لا يتحملها التصريح : منها ما لا ينكشف أبدا ، ومنها ما لا ينكشف إلا بلأْيٍ ، ومنها ما لا ينكشف إلا قليلا قليلا [59] ، كل أولئك مجتمعة جميعًا معا ، وإلا كانت ألغازًا أو أحاجيَّ أو مُعَمَّياتٍ لا قيمة لها ، ولا خير فيها عما كان لها عند غيره من الشعراء [60] .

[10] تلك كانت أعمال **التَّفْجِيرِ** التي أدتها الموارد الصريحة ، ومن شاء قسم بينها أبواب عمود **نِظامِ الشِّعْرِ** العربي القديم السبعة المَرْزوقيَّةَ ، على النحو التالي :

التفجير النحوي	التفجير الصوتي	التفجير الدلالي
شَرَفُ المَعْنى وَصِحَّتُهُ . جَزالَةُ اللَّفْظِ وَاسْتِقامَتُهُ . مُشاكَلَةُ اللَّفْظِ لِلْمَعْنى وَشِدَّةُ اقْتِضائِهِما لِلْقافِيَةِ حَتّى لا مُنافَرَةَ بَيْنَهُما .	الْتِحامُ أَجْزاءِ النَّظْمِ والْتِئامُها عَلى تَخَيُّرٍ مِنْ لَذيذِ الْوَزْنِ .	الْإِصابَةُ في الْوَصْفِ . المُقارَبَةُ في التَّشْبيهِ . مُناسَبَةُ الْمُسْتَعارِ مِنْهُ لِلْمُسْتَعارِ لَهُ .

– فكان من نصيب العمل الأول الأبواب الأول والثاني والسابع ، ومن نصيب العمل الثاني الباب الخامس ، ومن نصيب العمل الثالث الأبواب الثالث والرابع والسادس ؛ فظهر له ما تُحَرِّيَ فيها من استيعاب .

[11] ربما بدا طموح الشاعر العربي المعاصر المستقبلي إلى **تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ** ، شوقا عارما إلى عمل الشاعر العربي الأول الذي وثَّق علاقات شعره ولم توثق له ، ورَتَّبَ أصواته ولم تُرَتَّبْ له ، وبَثَّ دلالته ولم تُبث له ؛ فنَهَجَ نظام شعره

ولم يُنْهَجْ له ؛ فاتُّبِعَ فيه ولم يَتْبَعْه ؛ فقامت به الأصالة في حيث استقر ، وحفه الإبداع إلى حيث رحل [61] – يقدح في مُسْتَقْبَلِيَّتِه ، ولكنني رأيته إيمانا بنظرية النحو الفلسفي أو الكلي ، الغربية التي نشأت في القرن السابع عشر ، وراجعها تشومسكي عالم اللغة الأمريكي ، في منتصف القرن العشرين – ظَنَّهُ الشاعر العربي المعاصر المستقبلي ، يردم الهوة الموئسة بين نظامي الشعرين العربي والغربي .

إنه لما زهد تشومسكي في اقتصار دي سوسير عالم اللغة الأوروبي الرائد ، في نظام اللغة ، على الأصوات والكلمات تقريبا ، وفي رَدّ الديكارتيين طبيعة التفكير البشري إلى العقل (المبدأ الحيوي) الذي لم يكشف بعد على نحو متكامل وشامل – انطلق من حصر ديكارت نفسه إنسانيةَ الإنسان بمقدرته من خلال اللغة على التحليل والتوليد [62] ، إلى التفتيش في تلك المقدرة عن نماذج تتيح له وضع نظام من القواعد يسمح بتوليد الجمل الممكنة في اللغة كلّها ، يشتمل على عناصر ثلاثة هي : المكوّن النحوي ، والمكوّن الصوتي ، والمكوّن الدلالي (نظريته النحو التوليدي) ، ورغب في أن يشمل هذا النظام اللغات الطبيعية كلها ، ويضطلع بدراسة الشروط الواجبة فيها ، من أجل " تأصيل النحو في أعمق أعماق التربة العقلية المشتركة للغة البشرية ، على أساس أن العقل عنده فطري ، وأن اللغة بنحوها المنطقي متأصلة في الحياة الذهنية التي يوجهها العقل " [63] ، وأنّ ثَمّ " مَلَكَة للغة خاصة بالإنسان " [64] .

لقد رغب في سَبْرِ طَبيعة التفكير البشري ؛ فارتضى معطيات " نظرية النحو الفلسفي أو الكلي " ، ثم أقبل يهذبها ويضيف إليها ، صاعدا من مفردات اللغات الأخيرة المحددة المتاحة ، إلى مفردات اللغة الأولى المخمّنة المؤكدة ، أي من طبائع تفكير الأمم المعاصرة المختلفة ، إلى طبيعة تفكير الإنسان الأول الواحدة ، التي لم تزل في سلفه المعاصرين بقيةٌ منها ، على رغم شُسوع الأمد بينهم وبينه ، وعلى رغم اختلافهم فيما بينهم .

ليس طموحُ الشاعر العربي المعاصر المستقبلي ، إلى **تَفْجيرِ** نظام الشعر العربي القديم المستمر ، بأعماله الثلاثة : النحوي والصوتي والدلالي ، إيمانا " بنظرية النحو الفلسفي أو الكلي " في صيغتها التشومسكية إذن – إلا ثورةً فنية عربية لهذه النظرية الغربية ، أخرجها اليأس السابق ذكره ، ينبه عليها ما وقع في خلال موارد مصطلح **التَّفْجيرِ** الصريحة ، من مصطلحاتها : " نظام اللغة ، ونظام التفكير ، والبنية الباطنة أو الداخلية أو العميقة ، والبنية الظاهرة أو الخارجية أو السطحية ، والإيقاع الفطري ، واللغة الأولى ، وبروق المنطق الأولى ". ولأمر ما أقام الدكتور كمال أبو ديب فكرته المألوفة من قبله عن " الفجوة : مسافة التوتر " التي تتفجر بها شعرية النص ، على أساس من مفهوم البنيتين السابق ، منتهيا إلى أن " الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية . وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين ؛ فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية ، أو تخف إلى درجة الانعدام تقريبا ، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية ، وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص " [65] .

ولكن ينبغي ألا تُلْهِيَ شهادةُ موارد المصطلح النقدي ، عن شهادة ظَواهِرِ العمل الفني ؛ فإن التجربة تختبر المنهج .

سَبْرُ التَّفْجيرِ بِنَفْسِه

[12] ادَّعى حَمَلَةُ منهج **تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ** كما سبق في الفقرتين الخامسة والسادسة ، لختصاصهم أولًا بعلمه ، واستعصاءه آخرًا على العلم ، وكأنهم كانوا أمَّلوا أن يخرج فيهم من يقول في تفجُّر شعرهم بأعمال **التَّفْجيرِ** الثلاثة الطامحة : النحوي والصوتي والدلالي ، ما يدل على مبلغ وعيهم وسداد منهجهم ؛ فلما افتقدوه قالوا باستعصاء علم منهجهم على أيِّ أحد ؛ فزهَّدوا في محاولة سَبْرِهِ الباحثين .

ولكنَّه أقبل على بعضِ شعرهم باحثٌ لم يزده ما زَهَّدَ غيرَه إلا رغبةً وإصرارًا بل تحديًا ، ذاكرًا أن " التحدي ليس مجرد اصطلاح نستخدمه للمبالغة

والإسراف ، وإنما هو مصطلح ألقاه (أدونيس) بنفسه حين راح يروج لشعره صفة الغموض ويعلن غير مرة أنه إنما يكتب لعدة مئات فقط على امتداد الوطن العربي . وإذًا ، فليسمح لنا (أدونيس) أن نرد على تحديه آملين أن تكون النتيجة مزيدا من التقدم في فهم شعره " [66] – مؤمنًا :

أولا ، بوَعْي حَمَلَة منهج **التَّفْجِير** لِتَعَثُّرِ حركة الشعر العربي المعاصر ،

وثانيا ، بنجاح منهج **التَّفْجِير** في تَحْرِيك هذا الشعر ،

وثالثا ، بعجز مقولات النحو العربي القديم وحدها ، عن بنية هذا الشعر ،

ورابعا ، بعجز مقولات البلاغة القديمة وحدها ، عن صفة هذا الشعر ،

وخامسا ، بعجز مقولات النقد القديم وحدها ، عن أفق هذا الشعر ،

وسادسا ، بضرورة مراعاة منهج **التَّفْجِير** ، في علاج وجوه العجز السابقة [67] .

فاختار من شعراء المستقبليين " علي أحمد سعيد (أدونيس) " المُتَحَدِّيَه نَفْسَه ، لأنه إمام حَمَلَةِ هذا المنهج ، ومن شعره " زهرة الكيمياء " ، لأنها " عصارة التجربة الأدونيسية في ذروة تألقها واستغلاقها . إنها القصيدة النموذج الذي اتسعت فيه الرؤية وضاقت العبارة حتى شملت الكون " [68] .

واصطنع لعمله الذي خرج في كتاب كبير ، ثلاث خطا :

[13] الْخُطْوَةُ الْأولى : الْإِعْرابُ النَّحْوِيُّ ، وفيها يبين مواقع عناصر الجملة بعد الجملة من النصِّ ، مُكَوِّنًا فمُكَوِّنًا ، أي كل " كلمة أو تركيب صغير يدخل في تركيب أكبر " [69] ، ثم تركيبا فتركيبا ، أي كل " مجموعةٍ مفيدة من الكلمات ؛ فالكلمة الواحدة لا يمكن أن تشكل تركيبا ، وأما التقاء كلمتين على معنى مفيد فإنه يعطي تركيبا صغيرا ، وذلك كالجار والمجرور والمضاف إليه . ويكبر التركيب بمقدار ما يزداد عدد عناصره ، وذلك كأن يتألف مثلا من مكونين : الأول كلمة واحدة ، والثاني كلمتان دخلتا في علاقة مباشرة فأصبحتا مكونا واحدا ينزل مع جواره منزلة الكلمة الواحدة " [70] ، تَوَصُّلًا إلى المكوناتِ الكبرى المباشرة ،

أي كل "واحد من اثنين أو أكثر من المكونات التي تؤلف بشكل مباشر ، تركيبا ما " [71] ، المفهومِ الذي هذّب به هوكيت اللغويُّ الأمريكيُّ ، نظرية التّوْزيعية التي أسَّسَها بلومفيلد اللغويُّ الأمريكيُّ ، من أجل وصف عناصر اللغة وصفا كاملا ، بناء على أن الجملة مُكوِّناتٌ مُتَرابطةٌ مُتَضابطة ، لكل مكون منها موقع من الآخر وعلاقة به ، إذا تَغَيَّرَ تَغَيَّرَتْ ؛ فَتَغَيَّرَ لهما معنى الجملةِ أو شَذَّتْ الجملةُ بضابط التقابل التقليدي بين السلسلة التّأليفيَّة (العناصر التي تؤلف وحدة منظمة متراتبة) ، والسلسلة الأمْثاليَّة (العناصر التي يمكن إبدال بعضها من بعض) .

ولمّا لم يبتغ بهذه الخطوة غير كشف علاقات كلم الجملة الشعرية ، آثر في الإعراب طريقةَ التّعْليب التي ابتدعها هوكيت ، على طريقة التشجير التي ابتدعها تشومسكي ، لأن المطّلع على العُلَبِ يستطيع أن يهبط من العناصر الصغرى إلى العناصر الكبرى ، ويصعد من هذه إلى تلك ؛ فيرى العلاقات رأي العين ، ثم يرى كيف يكون المُكَوِّنُ الواحد عنصرا واحدا مرة ، وعناصر كثيرة مرة أخرى ؛ فيطلع على " أحد العوامل الرئيسية في استعصاء القصيدة الحديثة والقصيدة الأدونيسية بشكل خاص على القارئ " [72] .

[14] الخُطْوَةُ الثّانِيَةُ : الْإِعْرابُ الْبَلاغِيُّ ، وفيها يبين معاني عناصر الجملة بعد الجملة من النص ، مكونا مباشرا فمكونا مباشرا ، ثم تركيبا فتركيبا ، ثم مكونا فمكونا ، على عكس ما اصطنع للإعراب النحوي من ترتيب ، توصلا إلى تمييز العلاقات الطبيعية بينها من غير الطبيعية ، بضبط سمات كلٍّ منها المعنوية : المُلازِمة (التي لا تنفكُّ منها الكلمةُ مهما كان سياقها) ، والنَّصّيَّة (التي ينبغي أن تكون في الكلمة الأخرى لتتعلق بها الأولى) ؛ فإنها إن ائتلفت كانت طبيعية (عُرْفيَّةً) ، وإن اختلفت كانت غير طبيعية (مَجازيَّةً) ، " والإعراب البلاغي لا تقتصر أهميته على تمييز العلاقة العادية من المجازية ، وإنما تتعدى ذلك إلى حيث يصبح هذا الإعراب وسيلة لضبط السياق ؛ فنقطة انتشار المجاز هي التي تحدد

التحولات من على يمينها وشمالها بما ينسجم مع السمات المتشابكة في هذه النقطة بالذات " 73 .

لقد كانت تلك العلاقات غير الطبيعية ، مدخلا إلى نقد نظرية التوزيعية ، أفضى إلى تطويرها ، ثم إلى نشأة نظرية القواعد التوليدية والتحويلية ، التي ضَبَطَ فيها بالسمات المعنوية المميزة علاقاتِ العناصر اللغوية ، تشومسكي اللغويُّ الأمريكيُّ تلميذُ هاريس تلميذِ بلومفيلد مؤسسِ نظرية التوزيعية كما سبق ، " وهكذا نرى أن القواعد التوليدية والتحويلية ليست بعبعا يطلقه عفريت لافتراس الشعوب وتراثها ، ولكنه منهج يستخدم لغة العلم تكثيفا للغة الكلام " 74 !

[15] الْخُطْوَةُ الْأُخْرى : الْإِعْرابُ النَّقْديُّ ، وفيها يبين صور المعاني العرفية للعناصر المترابطة نحويًّا في الجملة ثم المقطع ثم النص ، تركيبا فتركيبا ؛ فيضع في موضع كل كلمة ، ما تؤديه سلسلتها الأمثالية ثم سلسلتها التأليفية ، ليحصل لكل تركيب على طائفة من السلاسل التأليفية ، الخارجة من تقليب سلاسل عناصره الأمثالية ، " حتى إذا عثرنا على واحدة أو أكثر من السلاسل التي لا تضارب بين عنصريها قبضنا عليها لأنها كاشفة المعنى . وأيا كان هذا المعنى فإن ما يهمنا هو إزالة الفجوة الفاصلة بين المتنافرين ، فإذا انتقلنا من مستوى العلاقة بين عنصرين إلى مستوى العلاقة بين عناصر الجملة فالمقطع انكشف الغطاء بشكل أفضل . وإذا تابعنا الرحلة في عالم القصيدة حتى الديوان فالأعمال الشعرية الكاملة ، استطعنا فيما يبدو لنا كشف القوانين المحدودة جدا لذلك العدد الهائل من الصور المنثورة في شعر (أدونيس) " 75 .

ولما كان مبنى التصوير الشعري الأدونيسي عند الباحث ، على التَّدْريجِ المُحْكَمِ ، انتبه إلى " التَّحَوُّلاتِ " المفهومِ البنائي الذي حَلَّ به ليفي شتراوس مشكلة اجتماع الشكل الواحد والمضامين المختلفة في أساطير عدد من الشعوب البدائية ؛ فاصطنع من منطق اللغة المعجمي ، بديلا حاضرًا أبدا ، يُحَوِّلُ به السلاسل الأفقية

المعتمة إلى مضيئة ، والغريبة إلى أليفة ، والخفية إلى جلية ، توصلا إلى معنى المعنى ، أي الكل المستولي على الأجزاء [76] .

[16] ثم انتهى من هذه الخطا الثلاث ، إلى نفي ذلك الغموض الذي رأى أدونيس يُرَوِّجه ، وإثبات **التَّفْجير** من جهتين :

الأولى أُفُقيَّةٌ (تَضْخيمُ المُكَوِّناتِ) ؛ فكلُّ مُكَوِّن في الجملة غير الفعل ، ينبسط في مجتمع من الكلم ، ولا ينقبض في كلمة واحدة ، مما يزيد من حاجة الباحث إلى النحو التوزيعي ، الذي يبين له مكونات الجملة ، ويحددها على نحو هَرَميّ تَراتبيّ [77] .

والأُخْرى عَموديَّةٌ (تَنْفيرُ المُكَوِّنات) ؛ فثَمَّ ولَعٌ بتَرْكيب المُكَوِّنات المُتَنافرة عُرْفًا ، على نحو طالما يُغْري المتعجّل ، بتحكيم مقالات الصوفية أو الباطنية أو السريالية ، مما يزيد من حاجة الباحث إلى مُراعاة كُلِّيَّة القصيدة التي يخرج بها الشاعر عن إدراك العالم حسا إلى إدراكه مفهوما [78] ، بحيث لا تستقيم موازنة ذلك المخلوق الكلي الصغير (القصيدة) ، بهذا المخلوق الكلي الكبير (العالم) " من خلال التشابه بين أجزائهما ، وإنما من خلال التشابه بين البنيتين ؛ فلقد آن الأوان لكي ينتقل بنا النقد العربي من علاقة التشابه إلى تشابه العلاقة " [79] .

ثم بدا له من بعدُ ، أن أدونيس قد استوعب ثقافته العربية الإسلامية ، ووقف منها على أصول مكينة ، ثم أقبل يستوعب سائر الثقافات الباقية ما استطاع ؛ فَحَلَّ مُعْضِلَةَ الأصالة والمعاصرة ، وعَقَدَ مُتَّصلَ التَّرَدُّد بين الجهات [80] – وأن **تَفْجيرَ نِظامِ الشِّعْر** ، إنما هو انْدِفاعُ خَلْقِه المُسْتَمِرُّ ، لا تَحْطيمُه الذي يستوي في حَمْلِ وزر تَرْويجِه خُصماءُ المستقبل الجاهلون ، ونُصَراؤه المتطرفون الذين يسيئون إليه وإلى أمتهم وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا . ولقد زادته عن مصطلح **التَّفْجير** رضًا ، خَيْرِيَّةُ مُفرداته في القرآن الكريم ، وشَرِّيَّةُ مُفردات التَّحْطيم [81] .

[17] ولكنه على رغم اجتهاده الأصيل الواضح فيما سبق لستيعابه وعرضه ، يرد عليه أن لم يوازن بقصيدة أدونيس هذه المُفَجَّرة قصيدةً أُخْرى له هو نفسه لم يُدْرِكْها منهجُ التَّفْجير – يمكنه أن يسميها على المضادَّة العَرَبِيَّة الأصيلة : المُحَجَّرَةَ ، بحيث يكون التَّحْجيرُ ضِدَّ التَّفْجير ، والتَّحَجُّرُ ضِدَّ التَّفَجُّرِ ، هكذا مُطابقةً كاملةً مستمرةً – بيانا وتوكيدا ؛ فتَرَكَنا في أيدي الظُّنون نرى بعموم الخبرة لُزومَ اجتماع جهتَي التَّفْجيرِ السابقتين عَفْوًا أو قَصْدًا جميعا معا وإلا لم يجر الوصف ، وأنه ربما كانت الأولى من سُبُلِ الأخرى ، وأنه لا يمتنعُ أن تقع في الشعر غيرِ المُفَجَّرِ (المُحَجَّرِ) إحداهما وحدها .

ثم إنه لم يعرض للتَّفْجيرِ الصَّوْتي (العَروضي) ، على رغم أنه من أعمال التَّفْجيرِ المُعَيَّنَةِ الواضحة المقصودة ، وأن عليه المعول في تعويض التَّفْجيرَيْنِ النحوي والدلالي إذا ما خَفَّا أو خَفَتا ، كما سبق في الفقرة الثامنة .

من ثم أعالج سَبْرَ التَّفْجيـــــــرِ بالتَّحْجيـــــــرِ ، بادئا بالتَّفْجيرِ الصوتي (العروضي) .

[18] ولكن ينبغي لي أن أنبه أولا على أنه إذا كان السيد الباحث السابق قد اختار " زهرة الكيمياء " ، بما رأى هو أنها ذروة ما كان من أدونيس على هذا المنهج كما سبق ، فقد اخترتُ " هذا هُوَ اسْمي " [82] ، بما رأى أدونيس نفسه أنها ثُمَّ " مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف "، ثم " قبر من أجل نيويورك " ، ذروةُ ما كان منه على هذا المنهج [83] ، وحسبيَ تَرْجيحًا أن يَتَسَمّى بها جزءُ الأعمال الكاملة الذي يَضُمُّها ، وأن تَتَسَمّى بها المختاراتُ التي تعرض على الناس نموذجا لما كان منه على مَدِّ عمره [84] .

ثم ينبغي لي أن أنبه ثانيا على أنني اخترت " قالَتْ لِيَ الْأَرْضُ " [85] ، قصيدةً محجرةً مُوازِنَةً لتلك القصيدة المفجرة ، بما بدا لي بينهما هما فقط من مشابه عروضية ودلالية وطولية ، وحسبي إغْراءً أن يَعُدَّ المحجرةَ بعضُ النقاد " من أنضج أعماله الشعرية فنيا " [86] ، متمنيا عليه أن لو تمسك بها ، على حين يَذْكُر

آخرُ أنّ أدونيس تَبَرّأ من ديوانٍ أو مجموعةٍ باسمها واطّرحها من أعماله الكاملة ، وكأنه يطّرح ما آمن به وسار عليه فيها [87] !

ثم ينبغي لي آخرًا أن أنبه على أنني ألحقت بهذا البحث ، صورة من القصيدتين في طبعتهما الواحدة ، ثم نسخة منهما في مقتضى البحث ؛ فإن للعلم لمنهجا يخالف منهج الفن ، وإن قصدا جميعا إلى حقيقة واحدة [88] .

سَبْرُ التَّفْجيرِ الصَّوْتيِّ (الْعَروضيِّ) بِالتَّحْجيرِ

[19] لقد سبق في الفقرة الثامنة ، ذِكْرُ أمرين من تَحْجيرِ الإيقاع ، زَهِدَ فيهما حَمَلَةُ التفجير :

أولهما : تكرار مركبات المقاطع المترتبة على نحو خاص ، متعلقةً بصيغ الكلم .

والآخر : الرَّسيف في إطار ضَيِّقٍ ، بحركة أسيرةٍ وَئيدةٍ ، على قواعد محدَّدة .

– وذِكْرُ أمرين من تَفْجيرِ الإيقاع ، غفل عنهما حملة التَّحْجير :

أولهما : مراعاة جذور الكلم المتتابعة متوازيةً ومتقابلةً ومتقاطعةً ، متجردةً من زيادتها .

والآخر : الانطلاق إلى فضاء مُتَراحِبٍ ، بحركة حرَّةٍ حَثيثَةٍ ، من دون قواعد محدَّدة .

ومقتضى منطق الإيقاع أن يكون الزهد في الأمر الأول نتيجة الزهد في الأمر الآخر ، وأن تكون الغفلة عن الأمر الآخر نتيجة الغفلة عن الأمر الأول ؛ فَمَنْ كَسِلَ عَنِ الرَّكْضِ اسْتَثْقَلَ الْمِضْمارَ ، وَمَنِ اسْتَخَفَّ الْمِضْمارَ نَشِطَ لِلرَّكْضِ .

ولكن إذا كان حملة التَّحْجير قد تعلقوا بصيغ الكلمات فأحاط بهم علم العروض ، فإن حملة التَّفْجير يتعلقون بمخارج الأصوات ليحيط بهم علم البديع .

[20] لقد ذكر العلوي أن البلاغة من أوصاف المعاني والفصاحة من أوصاف الألفاظ ، ثم ذكر من فصاحة الألفاظ هذه العشرين صنفا من أصناف البديع

: التجنيس ، والترصيع ، والتطبيق ، ورد الأعجاز ، ولزوم ما لا يلزم ، واللف والنشر ، والتخييل ، والاستطراد ، والتسجيع ، والتصريع ، والموازنة ، والتحويل ، والمعاظلة (التكرير) ، والمنافرة (السبك) ، والتورية ، والتوشيح ، والتجريد ، والتدريج ، والتدبيج ، والتجاهل ، والترديد – التي إذا استثنينا منها ما لا علاقة له بمخارج الأصوات ، بقيت هذه الثمانية : التجنيس ، والترصيع ، والرد ، واللزوم ، والتسجيع ، والتصريع ، والمعاظلة (التكرير) ، والترديد [89] ، وهي ظواهر إيقاعية واضحة .

أقبلتُ أتتبعها في القصيدتين ؛ فحصل لي هذا الجدول التالي بالنسب المقرَّبة [90] :

البديع	التجنيس	الترصيع	الرد	اللزوم	التسجيع	التصريع	المعاظلة (التكرير)	الترديد	المجموع
المُحَجَّرِيّ	%4 [91]	–	%2 [92]	–	–	–	%15 [93]	%17 [94]	%38
المُفَجَّرِيّ	%7 [95]	–	–	–	–	–	%15 [96]	%3 [97]	%25

ينبغي ألا نقلل من مبلغ هاتين النسبتين المجموعيَّتَيْنِ كلتيهما في بديع مخارج الأصوات ؛ فَمِنْ قَبْلُ ما عَرَضَ عُروضنا ، ولكنْ في إعراض الشاعر عن بعض أصنافه استثقالا واضحا ، ولا سيما أن يستمر في قصيدتيه جميعا معا .

ثم إن إرباء نسبة المحجرة من البديع على نسبة المفجرة المضادَّ للمتوقع من تعلق حملة التَّفْجِيرِ السابق في الفقرة التاسعة عشرة ، لداعٍ قويٍّ إلى التفتيش عن حقيقة تَفْجِيرِ العروض .

ولكن ينبغي أن أشير قبل ذلك إلى أن الشاعر اعتنى بالبديع في بيت المحجرة الواحد على أنه بمنزلة القصيدة الكاملة ، وفي أبيات المفجرة الكثيرة على أنها بمنزلة البيت الواحد ، وحسبي دليلا وبيانا منهجُهُ في توظيف عنوان كل قصيدة في نسيجها الباطن ؛ فلقد كان عنوان المحجرة " قالت الأرض " مفتتحَ قسمها الأول ، ثم لم يُرَدَّد ، وكأنه من الباب القديم في تسمية القصيدة بمفتتح مطلعها – وكان

عنوان المفجرة " هذا هو اسمي " مختتم أقسامها الثاني والثامن والسادس عشر ، وكأنه من باب تَعْرِيَةِ عَصَبِ القصيدة !

ولقد جَرَّأني على الانقطاع فيما يأتي لاستيعاب وجوه الائتلاف ثم وجوه الاختلاف العروضية بين القصيدتين في الفصول القادمة ، ثم لاستبطانها في الخاتمة – تَقَدُّمُ الاجتهاد في بيان مكان البديع من الشعر العربي المعاصر [98] .

الْوَجْهُ الْأَوَّلُ : الوَزْنُ

[21] إذا تأمل العروضي مقاطع أوائل المحجرة التي رسمها الشاعر في السياق كما يلي :

" قالــت الأرض في جــذوريَ آبادُ
حنــينٍ ، وكــلُّ نَبْضــي ســؤالُ
بيَ جوعٌ إلى الجمال ، ومن صدريَ
كــان الهــوى وكــان الجمــالُ " [99] ،

ثم مقاطع بيتي أوائل المفجرة التي رسمها الشاعر في السياق كما يلي :

" ماحيًا كل حكمةٍ   هذه ناريَ
لم تبقَ آيةٌ ، دميَ الآيةُ
هذا بدْئي
دخلتُ إلى حوضكِ   أرض تدور
حوليَ أعضاؤكِ   نيلٌ يجري " [100] ،

– مَيَّزَ فيها جميعا معا ، هذه المُتَواليِاتِ المُعَيَّنَةَ المُجَدْوَلَةَ ، مِنَ الْمَقَاطِعِ الخاصَّةَ [101] :

المقاطع	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
من المحجرة	سحح	سح	سحس	سحس	سح	سحح	سح	سحح	سح	سح	سحح
	سح	سح	سحح	سحس	سح	سحس	سح	سحح	سح	سح	سحس

من المفجرة		سحح	سح	سحس	سحس	سح	سحس	سح	سحس	سحح	سح	سحح
		سح	سح	سحح	سحح	سحس	سحح	سح	سحس	سح	سح	سحح
12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
سحح	سح	سح	سحح	سحس	سح	سحس	سح	سحس	سحح	سح	سحح	سحح
سحس	سح	سح	سحح	سحس	سح	سحح	سح	سحح	سحس	سح	سحح	سحح
سحح	سح	سح	سحس	سحس	سح	سحح	سح	سحس	سح	سح	سحس	سحح
سحس	سح	سح	سحس	سحس	سح	سحح	سح	سحس	سح	سح	سحس	سحح

التي ائتلفت عددًا (أربعة وعشرين) ، ونوعًا (طولا وقصرا وفتحا وإغلاقا) ، على نحوٍ لا يتيسر لسائر الكلام العربي :

1 فتطابقت من مقاطع أبيات مطلعي المحجرة والمفجرة جميعا معا ، هذه العشرة : (2 ، 7 ، 10 ، 13 ، 14 ، 16 ، 17 ، 19 ، 22 ، 24) .

2 وتطابقت من مقاطع بيتي مطلعي المحجرة والمفجرة الأولين وحدهما ، هذه السبعة : (1 ، 3 ، 4 ، 5 ، 11 ، 12 ، 20) .

3 وتطابقت من مقاطع بيتي مطلعي المحجرة والمفجرة الآخرين وحدهما ، هذه الخمسة: (1 ، 3 ، 9 ، 12 ، 18) .

4 وتطابقت من بيتي مطلع المحجرة وحدهما ، مقاطعها كلها إلا هذه الثمانية : (1 ، 3 ، 6 ، 11 ، 12 ، 18 ، 20 ، 21) ، ومن بيتي مطلع المفجرة وحدهما ، مقاطعها كلها إلا هذه السبعة : (1 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 9 ، 12) .

ثم لم يجدها حادت عن ذلك إلا إلى ما لها فيه وجه من إدراك المتلقي للإيقاع ؛ فأما اختلافها فتحا وإغلاقا ، فلا أثر له في عموم الإدراك ، وأما اختلافها طولا وقصرا ، فمما يعالج بالإنشاد إسراعا بالطويل منهما أو إبطاء بالقصير ؛ فلا يكون له أثر في عموم الإدراك ، وذلك من المعلوم من طبيعة العروض العربي بالضرورة [102] .

[22] وليس الوزن العربي الكَمّيُّ الذي هو نمطٌ من الإيقاع خاصٌ ، إلا توالي تلك المركبات المعينة من المقاطع الخاصة ، في أبيات المطلعين ، على هذا النحو الذي يدركه المتلقي ويرتاح له ؛ فيُخَرِّجُها في علم العروض ، بما يلي [103] :

قالت الأر	ض في جذو	ري آبا	د حنين	وكل نبـــ	ضي سؤال
فاعلاتن	متفع لن	فعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	سالمة
بي جوع	إلى الجما	ل ومن صد	ري كان الـــ	هوى وكا	ن الجمال
فعلاتن	متفع لن	فعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	سالمة
ماحيا كلـــ	ل حكمة	هذه نا	ري لم تبـــ	ق آية	دمي الآ
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة	مخبونة	مخبونة
ية هذا	بدئي دخلـــ	ت إلى حو	ضك أرض	تدور حو	لي أعضا
فعلاتن	مستفع لن	فعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فعلاتن
مخبونة	سالمة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة

لتكون جميعا معا من وافي بحر الخفيف الصحيح العروض والضرب ، ينتقل منها إلى المتلقي العربي إيقاعُها كما ينتقل إلى الأجسام الملائمة تَيّارُ الكهرباء ؛ فيهتز كما تَرْتَجُّ هذه الأجسام ؛ فينقاد كما تَتَمَغْنَطُ !

الْوَجْهُ الثّاني : التَّقْسيمُ

[23] وإذا تأمل العروضي القصيدتين ، مَيَّزَ من المحجرة اثنين وخمسين ومئة (152) بيت ، في تسعة وثلاثين (39) قسما ، ومن المفجرة ستة وخمسين ومئتي (256) بيت ، في ثلاثة وعشرين (23) قسما ؛ فلقد كان أدونيس ينبه على أقسام المحجرة بتقديم رقم كل منها قبله ويؤكدها بتغيير بعض خصائصها العروضية ، وينبه على أقسام المفجرة بمساحات البياض ولَوافِتِ العبارات وأنحاء رسم الكتابة ويؤكدها بتغيير بعض خصائصها العروضية :

القسم	1	2	3	4	5	6	7	8	9
المحجرة	2	3	4	2	3	4	4	2	3
المفجرة	17	1	18	4	1	5	8	5	4

10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
5	4	5	5	3	2	5	2	5	5
20	14	21	24	2	1	3	4	1	43
20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
3	5	4	5	5	2	5	3	5	5
27	16	14	3	–	–	–	–	–	–
30	31	32	33	34	35	36	37	38	39
5	5	5	4	3	3	5	2	5	5
–	–	–	–	–	–	–	–	–	–

وعلى رغم اختلاف ما ضمته أقسام المحجرة من أعداد الأبيات ، آلف بينها تقاربُها وانحصارها ، ثم على رغم تأليف التقسيم بين القصيدتين ، خالف بينهما تباعدُ أنصبة أقسام المفجرة من الأبيات وعدمُ انحصارها ؛ فدارت المحجرة في إطار الحلقات العروضية التليدة مؤيدةً بتجاور أقسامها وتمايز أفكارها وكأنْ قد كتب كل واحد منها في جلسة لم يشركه فيها غيره ، وطارت المفجرة في أفق الموجات العروضية الطريفة مؤيدةً بتقاطع أقسامها وتمازج أفكارها وكأنْ قد كتبت الأقسام كلها في جلسة واحدة . ولا يخلو من دلالة على هذا هنا ، أن يرقم أدونيس أقسام محجرته وحدها ، وكأنه يسلسلها في سلسلة القصيدة خشية أن تنفرط !

الْوَجْهُ الثَّالِثُ : الْبَحْرُ

[24] خَرَجَتْ سائر أبيات محجرة أدونيس على رغم اشتمال أقسامها عليها واحتباسها فيها ، من بحر الخفيف نفسه الذي خرج منه بيتا مطلعها اللذان هما بيتا القسم الأول الأولان – وافيةً صحيحةَ العَروض والضَّرب ، فأما أبيات مفجرته ، فخالفت بينها أقسامها المتخالفة ، على النحو التالي :

البحر	الخفيف	المتدارك	الرجز	الرمل
أقسامه	1 ، 3 ، 5 ، 7 ، 10 ، 12 ، 15 ، 17 ، 18 ، 19 ، 21 ، 23	2 ، 4 ، 6 ، 8 ، 14 ، 16	9	11 ، 13 ، 20 ، 22
أبياتها	153	20	4	79
جملتها	256			

وينبغي أولا أن أشير إلى غلبة الخفيف على المفجرة ، وهو المنفرد بالمحجرة .

ثم ينبغي ثانيا أن أبين أن بين المتدارك والرجز والرمل التي شقت أقسامُها القليلة في المفجرة أقسامَ الخفيف الكثيرة ، وبين الخفيف صِلَةً مُهِمَّةً ؛ فأما المتدارك فتفعيلته (فاعلن) صورة من صور تغيير (فاعلاتن) في عروض الخفيف وضربه [104] ، وأما الرجز فتفعيلته (مستفعلن) ظاهرة المطابقة المقطعية (لمستفع لن) وسُنطى تفاعيل شَطْرَيِ الخفيف ، وأما الرمل فتفعيلته (فاعلاتن) هي التي في أول شطري بيت الخفيف الوافي وآخرهما .

ثم ينبغي ثالثا أن أشير إلى مسيرة الخفيف في خلال المفجرة وردِّه أولَها على آخرِها ، وإلى تَرَتُّب ظهور غيره فيها على مثل تَرَتُّبِ تفاعيله هو : (المتدارك ، الرجز ، الرمل = فاعلاتن ، مستفع لن ، فاعلاتن) ، وإلى غلبة الرمل الذي انفردت به (فاعلاتن) التي كادت تنفرد بالخفيف .

بذلك كله يتجلى بين حركتي القصيدتين من الالتباس ، ما يدل على علاقة انبعاث روح المفجرة من روح المحجرة .

الْوَجْهُ الرّابِعُ : التَّقْفِيَةُ

[25] سبقت في الفقرة الثالثة والعشرين إشارة إلى تمايز أقسام المحجرة ، وهو ما أَخْرَجَها كلها (100%) مُعَدَّدَةَ القوافي ، على النحو التالي :

القافية	أقسامها	رويها	نوعها	وصلها	حشوها	أبياتها	جملتها
1	38، 20	الهمزة	المطلقة	الألف	ألف الردف	3	8
				الواو		5	
2	26 ، 9	الباء	المطلقة	الياء	ألف الردف	8	8
3	34 ، 22	الحاء	المطلقة	الواو	ألف الردف	4	7
				الياء		3	
4	4 ، 14 ، 18 ، 33 ، 35	الدال	المطلقة	الألف	ألف الردف	3	17
				الواو		5	
				الياء		3	
					ياء الردف أو واوه	4	
			المقيدة	–	ألف التأسيس	2	

القافية	أقسامها	رويها	نوعها	وصلها	حشوها	أبياتها	جملتها
5	2 ، 11 ، 13 ، 15 ، 21 ، 23	الراء	المطلقة	الألف	ألف الردف	7	24
				الواو	واو الردف	4	
				الياء	واو الردف أو ياؤه	5	
			المقيدة	–	ألف التأسيس	8	
6	24	الضاد	المطلقة	الواو	ياء الردف أو واوه	5	5
7	6	العين	المطلقة	الألف	ياء الردف أو واوه	4	4
8	10 ، 32 ، 39	القاف	المطلقة	الواو	ياء الردف أو واوه	10	15
					ألف الردف	5	
9	28	الكاف	المطلقة	الألف	ألف الردف	5	5
10	1 ، 5 ، 8 ، 12 ، 17 ، 19 ، 31 ، 36	اللام	المطلقة	الألف	ألف الردف	7	29
					واو الردف أو ياؤه	7	
				الواو		5	
				الياء	ألف الردف	5	
					واو الردف أو ياؤه	5	
11	7 ، 27	الميم	المطلقة	الواو	ألف الردف	4	7
			المقيدة	–	ألف التأسيس	3	
12	3 ، 16 ، 25 ، 37	النون	المطلقة	الألف	ألف الردف	5	13
				الواو		4	
					ياء الردف أو واوه	4	
13	29	الهاء	المطلقة	الألف	ألف الردف	5	5
14	30	الياء	المطلقة	الألف	ألف الردف	5	5
جملتها							152

كما سبقت في الفقرة نفسها إشارة إلى تمازج أقسام المفجرة ، وهو ما أخرجها مُرْسَلَةَ القوافي ، إلا قليلا (32%) وقع في خلالها بقوافٍ معددة على النحو التالي :

القافية	أقسامها	رويها	نوعها	وصلها	حشوها	أبياتها	جملتها
1	11 ، 13 ، 20 ، 22	الهمزة	المطلقة	الهاء الساكنة	–	5	17
			المقيدة	–	ألف الردف	12	

2	6، 9، 13، 20	الباء	المطلقة	الألف	–	2	9
			المقيدة	–	ألف الردف	7	
3	6، 20	التاء	المطلقة	الياء	ياء الردف	2	4
				الهاء المكسورة	واو الردف	2	
4	11، 13، 14، 22	الراء	المطلقة	الهاء الساكنة	–	2	8
					مؤسسة	2	
			المقيدة	–	ألف الردف	4	
5	12	الضاد	المطلقة	الياء	ألف الردف	2	2
6	20	الفاء	المطلقة	الهاء الساكنة	ياء الردف	2	2
7	23	القاف	المطلقة	الياء	ألف الردف	2	2
8	11، 13، 16	اللام	المطلقة	الواو	–	2	10
				الهاء الساكنة	–	6	
					واو الردف	2	
9	8، 13، 20، 22	الميم	المطلقة	الهاء الساكنة	ياء الردف	4	10
					–	2	
				الهاء المفتوحة	–	2	
			المقيدة	–	واو الردف	2	
10	8، 13، 20	النون	المطلقة	الهاء الساكنة	–	4	10
					ياء الردف	2	
			المقيدة	–	واو الردف	4	

11	3 ، 10 ، 13 ، 20	الياء	المطلقة	الياء	ياء الردف	4	8
				الهاء الساكنة		4	
جملتها							82

ولقد كانت قليلة – ولا سيما في المفجرة – أبيات القافية الواحدة بحيث إذا قسمنا أبيات كل منهما المقفاة على أقسامها في هذين الجدولين – وإن تكررت في الآخر لاستعمال الشاعر في القسم الواحد منها أحيانا أكثر من قافية واحدة – خرج للأولى بالتقريب أربعة (4) أبيات ، وللأخرى ثلاثة (3) أبيات ، علامةً على ميل الشاعر فيهما جميعا إلى التغيير والتحريك .

[26] وإذا آخذنا القافية برويها قلبها الذي تنسب إليه ، لم نجد أدونيس خرج في مفجرته ، من إطار محجرته ؛ فلم تختص دونها إلا بالتاء وحدها .

وإذا آخذناها بنوعها ، وجدناه يميز مفجرته بتقييد الهمزة والباء والنون ، معتمدا على علاج الردف لضعف إسماع المقيدة على وجه العموم [105] ؛ فهذه كلها مردفة بالألف للأولى والثانية ، وبالواو للثالثة .

وإذا آخذناها بالوصل ، وجدناه يميز مفجرته من محجرته تمييزا تاما ؛ فلا التقاء بينهما في وصل قافية واحدة من هذه الإحدى عشرة .

وإذا آخذناها بالحشو ، وجدناه كذلك يميز مفجرته تمييزا تاما ، إلا ما كان من حشو قافية القافيَّة المطلقة الموصولة بالياء ؛ فقد أردفها بالألف كما أردف قافية المحجرة ، ولكن هذه واوية الوَصل في خمسة أبيات ، وتلك يائية الوصل في بيتين فقط .

ولقد جَنَّبَهُ منهجه في تحري تدوير أبيات الخفيف المستولية على المفجرة ، التفكيرَ في التقفية ، إلا أن يتعلق مرة كل حين بكلمة قافية بيت ؛ فيظهرها بتكرار قافية بيتها مرة واحدة أخرى غالبا ، وهو ما لم يقع في الأقسام الخفيفية الاثني عشر ، إلا أربع مرات [106] ، يتجلى منها قصره التقفية على بيتين ، أي واحد آخر مع

الذي تعلق بكلمة قافيته ، ثم حصره لها غالبا في مفاصل الأقسام ؛ كما في بيتيه (117 ، 118) ، اللذين رسمهما في السياق كما يلي :

" المدى سمع الضّائع صوتًا ، هل أنتِ صوتيَ ؟ صوتي زمني

نبضك الشهيُّ ونهداك سوادي وكل ليلٍ بياضي

زحفت غيمةٌ فأسلمتُ للطوفان وجهي وتهتُ في أنقاضي ... [107] " .

ولكنهما يتميزان ويتخرجان في علم العروض ، بما يلي :

زمني نبـــ	ضك الشهيـــ	ي ونهدا	ك سوادي	وكل ليـــ	ل بياضي
فعلاتن	متفع لن	فعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	سالمة
زحفت غيـــ	مة فأســـ	لمت للطو	فان وجهي	وتهت في	أنقاضي
فعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	فاعلاتن	متفع لن	فالاتن
مخبونة	مخبونة	سالمة	سالمة	مخبونة	مشعثة

من ثم هما بيتان من وافي الخفيفِ الصحيح العروض والضرب وقافيةِ الضاديَّة المطلقة الموصولة بالياء المردفة بالألف ، تعلق من أولهما بكلمة " بياضي " التي طابقت كلمة "سوادي " قبلها ، وأسَّست قافيته (ياضي) ؛ فكرر لها قافيتها بكلمة " أنقاضي " (قاضي) .

وتلك كلها آثار مخالفة منهج التقفية المعددة الطارئة في المفجرة ، لمنهج التقفية المعددة الأصيلة في المحجرة . لقد أراد قوافي بعض أبيات المفجرة وَخَزاتِ تنبيه في خلال موات الاستكانة ؛ فكاد يقصرها على أقسامها غير الخفيفية .

الْوَجْهُ الْخامِسُ : التَّدْوِيرُ

[27] لم يَطَّرِدْ في هندسة عروض الشعر العربي ، مركب المقاطع (سحح سح سحح سحس = فاعلاتن) ، عروضًا بِعَقِبِ مثيلَيْنِ له نَوْعًا (تَطْويلًا وتَقْصيرًا ، وفَتْحًا وإغْلاقًا) وترتيبا (تَقْديمًا وتَأْخيرًا) ، وعَدَدًا (تَرْبيعًا) ، أو نَوْعًا وعَدَدًا فقط ، إلا في صدر وافي الخفيف ، كما يتضح بالجدول التالي :

متوالية مركبات المقاطع	دائرتها	بحرها	استعمالها

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	المجتلب	الرمل	شاذ [108]
مفاعيلن فاعلاتن فاعلاتن	–	–	–
مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن	المشتبه	المجتث	–
مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن	المشتبه	المنسرد	مهمل [109]
مستفعلن مستفعلن فاعلاتن	–	–	–
فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن	–	–	–
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	المشتبه	الخفيف	مطرد
مفاعيلن مستفعلن فاعلاتن	–	–	–
مستفعلن مفاعيلن فاعلاتن	–	–	–

وما ذلك إلا لأن في تدوير البيت الغالب عليه ، أي إشراك شطري البيت في كلمة واحدة يكون أولها آخر صدره ، وآخرها أول عجزه – علاجا لثقل (فاعلاتن) السالمة في هذا الموقع [110] ، وهو نفسه – فيما أرى – سبب غلبة هذا التدوير على وافي الخفيف ، دون سائر صور بحور الشعر العربي [111] .

[28] ولقد دَوَّرَ أدونيس من أبيات محجرته شطري عشرين ومئة (120) بيت ، أي قرابة 79% [112] ، ومن أبيات مفجرته الخَفيفيَّة شطري خمسة وعشرين ومئة (125) بيت ، أي قرابة 82% [113] ، ولا يخفى تَداني النسبتين .

ولكنه دَوَّرَ قصيدتَه المفجرةَ نَفْسَها وحدها ؛ فأشرك أربعةً ومئةً (104) من أبياتها الخَفيفيَّة وحدها أي قرابة 68% ، في كلمة واحدة أولها آخر البيت السابق وآخرها أول البيت اللاحق ، على مثل ما سبق في بيتي مطلعها .

أما التدوير البيتي ، فمظهر قديم مشهور ، من مظاهر تكامل أنغام البيت ، يدل على ذوب صدره في عجزه ، وأنه " يبدأ من أول حرف فيه إلى أن ينقطع بالقافية " [114] .

وأما التدوير القصيدي ، فمظهر حديث غير مشهور ، من مظاهر تكامل أنغام القصيدة ، يدل على ذوب بعضها في بعض ، وأنها بمنزلة بيت واحد .

إنه يُشبه " التَّضْمينَ " المعيب في كلمة قافية البيت العمودي السابق ذِكْرًا ، التي تشتد حاجتها إلى ما في البيت اللّاحقِهِ ذِكْرًا ؛ فلا يقر للمنشد عليها قرار ؛

فيسرع إلى اللاحق وكأنه تَضَمَّنَ السابق فصارا جميعا بيتا واحدا في مثل ضِعْفِ أحدهما وحده ؛ فيفسد على نفسه وعلى المتلقين ، طبيعة هذا النوع من الشعر الذي تخرج القصيدة منه أبياتا منفصلا بعضها من بعض ، حَلَقاتٍ عَروضيَّةً مُتواليةً ، يستوحي بها الشاعر ، ثم يؤدي المنشد ، حَقَّ الموسيقا التي وَلَدَتْها[115].

ولقد صار هذا التضمين نفسه ، ضرورة فنية من ضرائر الشعر الحديث [116] ، في سبيل أدائه لحق موسيقا القطعة الذائعة حديثًا ، التي تصعد مرة واحدة ، فتضطرب ما شاءت ، ثم تهبط مرة واحدة كذلك [117] .

إنه إذا كانت تسمية تلك الظاهرة قديما " تضمينا " وأول البيتين فيها " مُضَمَّنًا " ، مجازا للعيب والتنفير [118] ، وكان تدوير البيت من عفو الإيقاع – فإن تدوير القصيدة قد أذاب الأبيات بعضها في بعض ، حقيقة لا مجازا ، وقصدا لا عفوا ، بحيث لم يعد يجدي عليها كثيرا إيقاع الكلم المنفردات [119] ، ولا سيما أنه صاحَبَ تدوير البيت ، في ثمانين (80) بيتا من أبيات المفجرة أي قرابة 52% [120] .

الوَجْهُ السّادِسُ : التَّفاعيلُ

[29] لم تختص تفاعيل أي بيت من أبيات محجرة أدونيس ، بوجه من وجوه السلامة أو التَّغَيُّرِ لم يقع أوْ لا يقع لغيرها ، بل جرت من ذلك على منهج واحد ما أَيْسَرَ ما جَدْوَلْتُهُ فيما يلي :

التفاعيل	فاعلاتن	مستفع لن
سالمة	280	72
مخبونة	279	232
مشعثة	49	–
جملتها	608	304
	912	

على حين اخْتَصَّتْ تَفاعيلُ أبياتٍ دون أخرى من مفجرته ، بوجوه من السلامة والتغير ، ما أَعْسَرَ ما جَدْوَلْتُها فيما يلي :

البحر	الخفيف	المتدارك	الرجز	الرمل

التفاعيل	فاعلاتن	مستفع لن	زائدة	فاعلن	زائدة	مستفعلن	فاعلاتن
سالمة	231	96	–	47	–	1	102
مخبونة	363	204	–	25	–	3	92
مطوية	–	–	–	–	–	7	–
مشعثة	4	–	–	–	–	–	–
مقصورة	–	–	–	–	–	–	20
محذوفة	–	–	–	–	–	–	29
مخبونة مقصورة	–	–	–	–	–	–	1
مخبونة محذوفة	–	–	–	–	–	–	13
مخبونة مقطوعة	–	–	–	–	–	1	–
مقطوعة مقصورة	–	–	–	–	–	3	–
مذيلة	–	–	–	5	–	–	–
مرفلة	–	–	–	10	–	–	–
مخبونة مسبغة	–	1	–	–	–	–	–
مخبونة مذيلة	–	–	–	1	–	–	–
مخبونة شبه مرفلة [121]	–	1					
x [122]			2		1		
جملتها	598	302	2	88	1	15	257
	902			89			
	1153						

[30] إننا إذا قسمنا (912) عدد تفاعيل المحجرة ، على (6) عدد تفاعيل بيت الخفيف الوافي ، خرج (152) عدد أبيات القصيدة المعدود . وإذا قسمنا (902) نصيب الخفيف من تفاعيل المفجرة ، على (6) كذلك ، خرج (150,33) الناقص عما سبق ذكره من أبيات المفجرة الخفيفية ، مقدار (2,66) .

إنه على رغم ما سبق من اشتداد أدونيس في استيفاء تفاعيل بيت الخفيف ، خالف به ما تحراه من التدوير القصيدي عن إتمام ذلك ؛ فبقيت أحيانا في أواخر الأقسام الخفيفية هذه الذيول من الأبيات (36 ، 83 ، 152 ، 196) ، التي رسمها في السياق كما يلي :

" طريقةٌ ؟ هل يُلاقينا ؟ سمعنا دمًا رأينا أنينًا " [123] ،

" هذيانُ المغيرِ يكسر عُكّاز الأغاني ويقلع الأبجديّه " [124] ،

" كلنا حولها سرابٌ وطينٌ لا امروُ القيس هزّها والمعرّي " [125] ،

" والنهارُ أنا الوقتُ انصهرنا تأصّلي في متاهي ... " [126] .

ولكنها تتميز وتتخرج في علم العروض ، بما يلي :

نا سمعنا	دما رأيـ	نا أتينا
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة
ز الأغاني	ويقلع الـ	أبجديه
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة
كلنا حو	لها سرا	ب وطين
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة
ت انصهرنا	تأصلي	في متاهي
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة

من ثم تكون أبياتا أربعة من مشطور الخفيف الصحيح الضرب ، ولا عروض له .

ثم إنه كان يتعلق بأنماط من التراكيب ، فيطابقها بالوزن ؛ فينقصه عما يقتضيه الاستيفاء الذي وجدناه اشْتَدَّ في طَلَبِهِ ، في هذه الثلاثة الأبيات (41 ، 145 ، 153) التي رسمها في السياق كما يلي :

" هي عُكّازة السّلاطين سجّادةُ النبيّ " [127] ،

" من يرى جثّة العصور على وجهه ويكبو لا حِراكَ " [128] ،

" كلنا حولها سرابٌ وطينٌ لا امروُ القيس هزّها والمعرّي

طفلُها وانحنى تحتها الجُنَيْدُ انحنى الحلاج والنِّفّري " [129] .

ولكنها تتميز وتتخرج في علم العروض ، بما يلي :

هي عكا	زة السلا	طين سجا	دة النبي

فعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	متفع لان
مخبونة	مخبونة	سالمة	مخبونة مسبغة
من يرى جثـــ	ثة المصو	ر على وجـــ	هه ويكبو
فاعلاتن	متفع لن	فعلاتن	متفع لاتن
سالمة	مخبونة	مخبونة	مخبونة شبه مرفلة
لا امرؤ القيـــ	س هزها	والمعريـــ	ي طفلها
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	متفع لن
سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة

من ثم تكون ثلاثة أبيات من مجزوء الخفيف المخبون العروض ، فأما تفاعيل أضربها ، فقد خالف بينها وَقَفّهُ على آخر كل منها ، بما يلائم التراكيب التي أخرجها تَعَلُّقُهُ بها ، ولا سيما أنها أقسام برأسها ، لا تدوير بينها وبين غيرها معها .

أما ضرب أولها فقد وقع مخبونا مُسبَّغًا ، والمسبغ المزيد على سبب آخره الخفيف ، ساكنٌ ، وما ذلك إلا لتشديده ياء " النبي " . وتسبيغ هذه الصورة من الخفيف حديث ، كما أشار قول الدكتور شعبان صلاح : " لكن الشعراء المحدثين استخدموا للعروض الصحيحة ضربا مذيلا ، بإضافة ساكن إلى تفعيلة الضرب فتصير (مستفعلان) أو (متفعلان) (...) يقول كامل الشناوي في المقطع الثاني من قصيدة (قلبي) :

كيف يا قلب ترتضي طعنة الغدر في خشوع " [130] .

وقد جعله تذييلا تخفيفا على المتعلمين ؛ فأما التذييل فإضافة هذا الساكن إلى ما آخره وتد مجموع [131] .

وأما ضرب ثانيها فوقع مخبونا شبه مُرَفَّل ، والمرفل المزيد على وتد آخره المجموع ، سبب خفيف [132] ؛ فكأن التباس (مستفع لن) و(مستفعلن) ، قد حفز أدونيس إلى ترفيلها ، كما حفز الدكتور شعبان صلاح ، إلى تعميم دلالة التذييل هنا

عليه وعلى التسبيغ . وعلى هذا نفسه قول التبريزي في الترفيل : " ما زيد على اعتداله سبب خفيف " [133] .

فأما خبنهما هما وضرب ثالثها فزحاف سهل شائع من قديم إلى حديث ، لا شيء فيه .

لقد تعلق في الأول ، بتعديد خبر المبتدأ ، من باب تركيب الإضافة الذي يوازن " سجادة النبي " ، " بعكازة السلاطين " ، وفي الثاني بإضافة النتيجة " يكبو " المضارع ، إلى السبب " يرى" المضارع ، وفي الأخير بكسر المنتظر من عطف الاسمية المنفية " لا المعري كذا " ، على " الاسمية المنفية " لا امرؤ القيس هزها " ، بعطفها مثبتة " المعري طفلها " .

ثم إنه لم يعبأ بشذوذ هذين البيتين (72 ، 149) ، اللذين رسمهما في السياق كما يلي :

" يخرج الشجرُ العاشقُ غصنٌ يهزّني انْبجَس الماء انتهى

زمن الناس القديمُ ابتدأتُ وجهي مداراتٌ وفي الضوء ثورةٌ " [134] ،

" عُدْ إلى كهفكَ التواريخُ أسرابُ جرادٍ ، هذا التاريخُ

يسكن في حضن بغيٍّ يجترُّ يشهق في جوف أتانٍ ويشتهي عَفَنَ

الأرض ويمشي في دُودةٍ عُد إلى كهفكَ واخفض عينيكَ " [135] .

ولكنهما يتميزان ويتخرجان في علم العروض ، بما يلي :

شق غصن	يهزني انـــ	بجس الما	ء انتهى زمن النا	س القديم ابـــ	تدأت وجـــ	هي مدارا
فعلاتن	متفع لن	فعلاتن	x	فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
مخبونة	مخبونة	مخبونة	x	سالمة	مخبونة	سالمة
عد إلى كهـــ	فك التوا	ريخ أسرا	ب جراد	هذا التـــ	تاريخ يســـ	كن في حضـــ
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	فعلاتن	x	مستفع لن	فعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة	x	سالمة	مخبونة

أما أولهما فقد اتفق فيه على الخروج بالوزن من حدود بيت الخفيف الوافي ، ظهورُ رغبة الشاعر في الماضي " انتهى " بعد الماضي " انبجس " ، في سبيل

الدلالة على بدء المستقبل بختم القديم – وقرابة أول الزيادة بأول (فاعلاتن) السابقة في آخر الصدر ، أو المنتظرة في أول العجز ، والتباس آخرها بها .

وأما آخرهما فقد اتفق على الخروج به ، ظهور رغبته في تخصيص التاريخ المعاصر ، وقرابة الزيادة من أول (مستفع لن) التالية في الحشو .

من ثم يكونان بيتين من وافي الخفيف ، مكسورين ، لولا سياقهما العروضي ، لعاقتهما عن الإدراك زِيادَتُهُما ، أو لانْتَسَبا إلى غَيْرِ المُنْتَسَب .

[31] ثم إننا إذا قسمنا كذلك (89) نصيب المتدارك من تفاعيل المفجرة على (8) مقدار بيته الوافي أو على (6) مقدار بيته المجزوء ، و(15) نصيب الرجز منها على (6) مقدار بيته الوافي أو على (4) مقدار بيته المجزوء أو على (3) مقدار بيته المشطور أو على (2) مقدار بيته المنهوك ، و(257) نصيب الرمل منها على (6) مقدار بيته الوافي أو على (4) مقدار بيته المجزوء – لم تسلم نتائج ذلك من الكسور .

إنه كما تحرى أدونيس استيفاء تفاعيل بيت الخفيف ، تحرى إطلاق تفاعيل أبيات المتدارك والرجز والرمل ، التي كانت كما سبق ، تفصيلا لما أجمل في الخفيف .

هذان بيتان (143 ، 144) ، من أبيات المتدارك رسمهما في السياق كما يلي :

" ألغبارُ التراثيّ في العظم ألجأ ؟ هل يَلجئُ الغبارْ ؟

لا مكانٌ ولا ينفع الموتُ ... هذا دُوارْ " [136] .

ولكنهما يتميزان ويتخرجان في علم العروض ، بما يلي :

ألغيا	ر الترا	ثي في الـــ	عظم ألـــ	جأ هل	يلجئ الـــ	غبار
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فعلن	فاعلن	x
سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مخبونة	سالمة	x
لا مكا	ن ولا	ينفع الـــ	موت ها	ذا دوار		
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلان		

سالمة سالمة سالمة سالمة مذيلة

وهذه أربعة (60-63) ، من أبيات الرجز رسمها في السياق كما يلي :

" ألأمّة استراحتْ

في عسل الرباب والمحرابْ

حصّنها الخالقُ مثلَ خندقٍ

وَسدّهُ .

لا أحدٌ يعرفُ أين الباب

لا أحدٌ يسأل أين البابْ " [137] .

ولكنها تتميز وتتخرج في علم العروض ، بما يلي :

الأمة اســـ	تراحت					
مستفعلن	متفعلْ					
سالمة	مخبونة مقطوعة					
في عسل الر	رباب والــــ	محراب				
مستعلن	متفعلن	مستفعْ				
مطوية	مخبونة	مقطوعة مقصورة				
حصنها الـــ	خالق مثــ	ل خندق	وسده	لا أحد	يعرف أيــ	ن الباب
مستعلن	مستعلن	متفعلن	متفعلن	مستعلن	مستعلن	مستفعْ
مطوية	مطوية	مخبونة	مخبونة	مطوية	مطوية	مقطوعة مقصورة
لا أحد	يسأل أيــ	ن الباب				
مستعلن	مستعلن	مستفعْ				
مطوية	مطوية	مقطوعة مقصورة				

وهذه ثلاثة (91-93) ، من أبيات الرمل رسمها في السياق كما يلي :

" وعليٌّ لَهبٌ

ساحرٌ مشتعلٌ في كلّ ماءْ

عاصفًا يجتاحُ – لم يترك ترابًا أو كتابًا

كَنس التاريخ غطًى

بجناحيه النهارْ * [138] .

ولكنها تتميز وتتخرج في علم العروض بما يلي :

وعلي	لهب
فعلاتن	فعلا
مخبونة	مخبونة محذوفة

ساحر مشـ	تعل في	كل ماء
فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتْ
سالمة	مخبونة	مقصورة

عاصفا يجـ	تاح لم يتـ	رك ترابا	أو كتابا	كنس التا	ريخ غطًى	بجناحيـ	ـه النهار
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتْ
مخبونة	سالمة	سالمة	سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة	مقصورة

لقد سبَّعَ أول بيتي المتدارك وخَمَّسَ آخرهما ، وثَنّى أوّل أبيات الرجز وثَلَّثَ ثانيَها وسَبَّعَ ثالثها وثَلَّثَ رابعها ، وثَنّى أوّل أبيات الرمل وثَلَّث ثانيها وثَمّن ثالثها .

وأفضى به إطلاق التفاعيل إلى إطلاق هيئة الوقف ؛ فظهرت من عدم أو من قلة ، وجوةٌ من التغيير ، كمثل قصر (مستفعلن) في الرجز بعد قطعها الذي يتركها على (مستفعْ) .

ولقد أخرجه تعلُّقه بجرس رد العَجُز على الصدر في أول بيتي المتدارك [139] ، إلى زيادة مركب غير ملائم ، من مقطعين قصير فزائد الطول (غبارْ = سح سححس) ، خفف من تعويقه لإدراك الوزن ، تَطَرُّفُهُ .

[32] وإنه لولا ما سبق بيانه من أسباب قرابة المتدارك والرجز والرمل من الخفيف ، التي صارت بها تفصيلًا لإجماله ، لأوشك نقد عروض القصيدتين أن يستحيل ؛ فقد سبق ذكر انفراد الخفيف بالمحجرة وائتلاف تفاعليها على منهج واحد ، وشَغْبِ المتدارك ثم الرجز ثم الرمل على الخفيف في المفجرة واختلاف تفاعيلها على مناهج .

مِنْ ثَمَّ يمكننا أن نوازن التَّغْيير الذي قَصَّرَ المقاطعَ الطَّويلة فأسرع بإيقاع المفجرة على وجه العموم ، من خلال خبن (فاعلاتن ، مستفع لن ، فاعلن) إلى (فعلاتن ، متفع لن ، فعلن) ، وطي (مستفعلن) إلى (مستعلن) ، ومقداره كما يؤدي الجدول (712) أي 62% من جملة عدد التفاعيل – بمثله في المحجرة ، من خلال خبن (فاعلاتن ، مستفع لن) ، ومقداره كما يؤدي الجدول (511) أي 56% من جملة عدد التفاعيل .

إن المفجرة أسرع إيقاعا من المحجرة قليلا ، ولكنها أبطأ مما يقتضيه إيقاع هذه الحياة المعاصرة اللاهث ، الذي صرف الشعراء عن الأبحر المركبة الممتزجة إلى الأبحر المفردة الصافية رغبة في أن تنقاد لهم [140] . ربما طمح أدونيس بمخالفة إيقاعها لغيره ، إلى نمط غائب ، ولا سيما أنه يميل إلى رزانة الإيقاع [141] .

الْوَجْهُ السّابِعُ : الرَّسْمُ

[33] وَزَّعَ أدونيس كل بيت من أبيات محجرته ، على سطرين ، بحيث كان في كل سَطْرٍ شَطْرٌ ، إلا أن كثرة تدوير أبياتها ، اضطرتْهُ إلى أن يكمل للصَّدْرِ الكلمةَ التي يشاركه فيها العَجُزُ ، كما في بيتي مطلعها السابقين ، اللذَيْن يتشارك في " آباد " شطرا أولهما وفي " صدري " شطرا آخرهما ، ورسمَهُما في السياق كما يلي :

" قالــت الأرض في جــذوريَ آبادُ

حنينٍ ، وكــلُّ نَبْضـــي ســـــؤالُ

بيَ جوعٌ إلى الجمال ، ومن صدريَ

كان الهــوى وكان الجـــــــمالُ " [142] ،

مُتَحَرِّيًا في توالي أشطار أبياتها ، أن تَتَوَسَّطَ صَفَحاتِها ، أعْمِدةً مَصْبوبَةً ، يحيط بها من عن يمين وشمال ، مقدارُ البياض نفسه ، ولم يخرج على أيٍّ من

ذلك ، إلا في بيت واحد [143] ، أضاف إلى صدره كلمة أخرى بعد كلمة التدوير ، وعشرة أبيات [144] ، أضاف إلى أوائل أعجازها كلم التدوير ، وذلك قليل لا أثر له في المنهج .

[34] على حين وَزَّعَ أبيات مفجرته على موجات ، ثم اصطنع لكل موجة وجها من الكتابة يميزها مما قبلها ومما بعدها ، ثم لم يلتزم لكتابة كل بيت في موجته وجها واحدا ، بل هو مرة يذيبه فيما قبله وبعده حتى يملأ السطر على مثل ما يُكْتَبُ النثر ، ومرة يميزه منهما بمقدار قليل من البياض ، ومرة يؤخره عما قبله إلى السطر التالي ، ومرة يوزعه على أكثر من سطر ، ثم في خلال هذا يقدم ويؤخر ويرفع ويخفض ويثقل ويخفف ويؤالف ويخالف ، كما في بيتي مطلعها السابقين ، اللذين رسمهما في السياق كما يلي :

" ماحيًا كل حكمةٍ　　هذه ناريَ

لم تبقَ آيةٌ ، دميَ الآيةُ

هذا بدئي

دخلتُ إلى حوضكِ　　أرض تدور حوليَ أعضاؤكِ " [145] .

ولكن غلب عليه رسم الأبيات الخفيفية موصولة وصل أسطر النثر ، ورسم غيرها مفصولة فصل الشعر ، تمييزا لنبات الثورة من موات الأرض المهملة .

ولا يخلو عمله هذا الذي ماز به مفجرته من محجرته في الطبعة الواحدة التي جمعهما فيها وحَذَّرنا أن نعتمد غيرها [146] ، من دلالة على ضرورة تمييز أنواع الشعر المختلفة ، وأن ليس مِنْ خير في أن نلبس بينها ونزيفها على المتلقي .

لقد جَهَرَ رسم الكتابة بفرق ما بين الحلقات العروضية المتطابقة المتجاورة التي أدتها أبيات المحجرة واستوحت فيها الموسيقا العربية القديمة ، وموجات الملحمة العروضية الواحدة التي تشاركت في أدائها أبيات المفجرة واستوحت فيها الموسيقا الجديدة [147] ، طامحة إلى الغائب .

خاتِمَةٌ

[35] كان <u>تَفْجيرُ نِظامِ الشِّعْرِ</u> بين أنصاره ، مصطلحًا على منهج فني شعري مأمول ، وبين خصومه مصطلحا على شعار ضالٍّ أجوف مغسول ، دون أن يدلنا هؤلاء أو أولئك ، على مكامن الضلال أو مظاهر الآمال .

ثم تيسرت لي طائفة مهمة من مواضع التنظير التي وقع فيها المصطلح صريح اللفظ ، وتأمَّلْتُها مَلِيًّا ؛ فَتَبَيَّنَتْ لي في مفهومه ، هذه الأعمال الثلاثة معينةً مقصودةً :

1 <u>التَّفْجيرُ</u> النحوي .

2 <u>التَّفْجيرُ</u> الصوتي (العروضي) .

3 <u>التَّفْجيرُ</u> الدلالي .

فرأيت فيها معالم إيمان بنظرية النحو الفلسفي أو الكلي الغربية ، وثورة فنية أحدثها يأس الشاعر العربي المعاصر المُسْتَقْبَلِيِّ من أن يستفيد من نظام الشعر الغربي ما يعالج به مرض نظام الشعر العربي وصولا إلى رَدْمِ ما شَسَعَ بين النِّظامَيْنِ من هُوَّةٍ بَطينَةٍ .

ثم تيسر لي بحثٌ مُهِمٌّ في إحدى قصائد علي أحمد سعيد (أدونيس) ، عرضتُ دواعيه ومنهجه ونتائجه التي أهمها إثبات <u>تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ</u> من جهتين :

الأولى أُفُقِيَّةٌ (تَضْخيمُ المُكَوِّناتِ) : وفيها ينبسط كلُّ مُكَوِّن في الجملة غير الفعل ، في مجتمع من الكلم ، ولا ينقبض في كلمة واحدة .

وَالأُخْرى عَمودِيَّةٌ (تَنْفيرُ المُكَوِّناتِ) : وفيها تَتَرَكَّبُ المُكَوِّنات المُتَنافرة عُرْفًا .

وأخذت على صاحبه مأخذين :

أولهما : أنه لم يوازن بالقصيدة المُفَجَّرةِ قصيدةً أخرى لصاحبها نفسه لم يُدْرِكْها منهجُ التَّفْجيرِ ، اقترحت أن يسميها على المضادَّة العَرَبيَّة الأصيلة : المُحَجَّرَةَ ؛ فتركنا في أيدي الظُّنون نرى بعموم الخبرة لُزومَ اجتماع جهتي التَّفْجيرِ السابقتين عَفْوًا أو قَصْدًا جميعا معا ، وإلا لم يَجْرِ الوصفُ ، وأنه ربما كانت الأولى من سُبُلِ الأخرى ، وأنه لا يمتنعُ أن تقع في الشعر غيرِ المُفَجَّرِ (المُحَجَّرِ) إحداهما وحدها .

والآخر : أنه لم يعرض للتَّفْجيرِ الصَّوْتي (العَروضي) ، على رغم أنه أحد أعمال التَّفْجيرِ المُعَيَّنَةِ الواضحة المقصودة ، وأن عليه المعول في تعويض التَّفْجيرَيْنِ النحوي والدلالي إذا ما خَفَّا أو خَفَتا ، بطموح حَمَلَتِهِ إلى :

1 مراعاة جذور الكلم المتتابعة متوازية ومتقابلة ومتقاطعة ، متجردةً من زياداتها .

2 الانطلاق إلى فضاء مُتَراحِبٍ ، بحركة حرَّةٍ حَثيثَةٍ ، من دون قواعد محدَّدة .

المُفَجِّرَيْنِ لإيقاع الشعر العربي ، وثَوْرَتِهِمْ على :

1 تكرار مركبات المقاطع المترتبة على نحو خاص ، متعلقةً بصيغ الكلم .

2 الرَّسيف في إطار ضَيِّقٍ ، بحركة أسيرةٍ وَئيدةٍ ، على قواعد محدَّدة .

المُحَجِّرَيْنِ لإيقاع الشعر العربي .

[36] من ثم أقبلتُ أعالج سَبْرَ التَّفْجيرِ بالتَّحْجيرِ ، بادئا بالتَّفْجيرِ الصوتي (العروضي) الذي استولى على بقية البحث ، موازنا بين قصيدتين لأدونيس نفسه مهمتين : محجرة ومفجرة ، متواردتين ، منتقلا من وجوه الائتلاف إلى وجوه الاختلاف ؛ فانتهيت إلى ما يلي :

الْوَجْهُ الْأَوَّلُ : الوَزْنُ

أنه قد تَوالَتْ في القصيدتين كلتيهما مركباتُ مقاطع الأصوات العربية الخاصة ، على النحو الذي أُدْرِكُهُ وأرتاح له ، المُتَعَلِّقِ بطبيعة مقاطع الكلم العربية نوعا وعددا وترتيبا ، وأنني خرجتهما في علم العروض العربي .

الْوَجْهُ الثَّاني : التَّقْسيمُ

أنه قد تَمَيَّزَت في القصيدتين كلتيهما أقسامٌ متفاوتة الأنصبة من الأبيات ، آلف بينها في المحجرة تقاربُ أعداد أبياتها وانحصارها ، وخالف بينها في المفجرة تباعدُ أعداد أبياتها وعدمُ انحصارها ؛ فدارت المحجرة في إطار الحلقات العروضية التليدة ، وطارت المفجرة في أفق الموجات العروضية الطريفة .

الْوَجْهُ الثَّالِثُ : البَحْرُ

أنه قد انفرد بالمحجرة بحر واحد ، وشاركته في المفجرة ثلاثة غيره بَدَتْ مأخوذة منه ؛ فغلب عليها روحه ، ولم ينقطع بعضها من بعض كما في محاولات أخرى لم تستمر [148] .

الْوَجْهُ الرَّابِعُ : التَّقْفِيَةُ

أنه قد تعددت في القصيدتين كلتيهما القوافي ، ودارت قوافي المفجرة رويا في إطار قوافي المحجرة ؛ فالأمر فيه لذخيرة الشاعر من مادة اللغة ، لا لمنهجه من الفن . ولئن بَدَرَ أدونيس بالتقفية إلى أقسام محجرته تَمَلُّحًا وتَوَسُّعًا على ما قال ابن رشيق في مثل عمله [149] ، لقد اصطنعها بمفجرته بثا لروح الثورة ودلالة على شعارات الثائرين ، ولا سيما أنه خَصَّ بها أقسام مفجرته غير الخفيفية .

الْوَجْهُ الْخامِسُ : التَّدْويرُ

أنه بينما تقاربت نسبتا القصيدتين من التدوير البيتي الراجع إلى طبيعة صورة بيت الخفيف الوافي الصحيح العروض والضرب ، انفردت المفجرة بالتدوير القصيدي الذي يأخذ من إيقاع الكلم لإيقاع القصيدة ، ولا ريب لديَّ معه في أن

أدونيس قد انقطع بعد فراغه من الأبيات لخياطة أطرافها ، بحيث تبدو للمتلقي أبيات الخفيف المنتشرة في القصيدة من أولها إلى آخرها ، أرضا واحدة متماسكة تَفَجَّرَتْ عن الأبيات غير الخفيفية .

الْوَجْهُ السَّادِسُ : التَّفَاعِيلُ

أنه بينما جرت تفاعيل المحجرة كلها عددا وصفة على منهج واحد ، خرجت ببعض تَفاعيل المفجرة إلى الاضطراب عددا وصفة ، هذه الثلاثةُ الأعمال :

1 ما تحراه أدونيس بأبياتها الخفيفية من التدوير القصيدي .
2 ما تعلق به أحيانا من أنماط التراكيب فطابقه بالوزن .
3 ما أطلقه من تفاعيل أبيات المتدارك والرجز والرمل .

وعلى رغم كون المفجرة أسرع إيقاعا من المحجرة قليلا ، كانت أبطأ مما يقتضيه إيقاع هذه الحياة المعاصرة اللاهث ، وكأنَّ بها طموحا إلى نمط غائب .

الْوَجْهُ السَّابِعُ : الرَّسْمُ

أنه بينما صب أدونيس أبيات المحجرة عمودا في أواسط صفحاتها ، وَزَّعَ أبيات مفجرته على أرجاء صفحاتها ، ورسم أبياتها الخفيفية موصولةً كثيرا وصلَ أسطر النثر ، وَرَسَمَ غيرها مفصولةً دائما فصلَ أبيات الشعر ، تمييزا لنبات الثورة من موات الأرض المهملة .

[37] لقد أراد أدونيس لمفجرته الخفيفية المشققة بالمتدارك والرجز والرمل على النحو السابق ، أن تكون مثلا لأمته (ثقافته) ماضيةً على منهج الوعي والحركة والعمل بين الأمم (الثقافات) بأيدي نفر من أبنائها صالحين – ولمحجرته الخفيفية المنشورة في الطبعة نفسها ، أن تظل مثلا لهذه الأمة (الثقافة) العربية الإسلامية جاثمةً على منهج الغفلة عما تُدَبِّرُهُ لها الأمم (الثقافات) [150] ؛ فآلف بينهما وخالف على النحو السابق .

وليس يمتنع أن يتحجر المتفجر أي أن يُتعوّد فيسقط عنه التأثير [151] ؛ فيتفجر المتحجر أي يُراجع وتُقطع به العادة فيتعلق به التأثير – ما صَحَّ تشبيه الشاعر عمله باللغة ، بعمل الفلاح بالأرض [152] ؛ فإن العمــل الذي يقلبــها ظهراً لبطن مرة ، يقلبــها بطناً لظهر مرة أخرى ، " **وَإِنَّ مِنَ الْحِجارَةِ لَما يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهارُ** " [153] ، صَدَقَ اللهُ الْعَظيمُ !

حَواشي الفَصلِ الثّالثِ

1 داود : القسم الثالث .

2 فيشر : 152 .

3 السابق : 208 .

4 عبد الكريم : 305 .

5 مكاوي : 243 ، كوين : 179-180 ، جيروم : 337 .

6 هم مُحَرِّرو مجلة " شعر " التي أسسها سنة 1956م علي أحمد سعيد (أدونيس) الشاعر السوري ، ويوسف الخال الشاعر اللبناني ، وأصدرا أول أعدادها عن مطبعة الريحاني ببيروت ، سنة 1957م . وفي ذلك أدونيس : د .

7 أدونيس : و- 7 ، وأبو ديب : أ- 43/1 ، عن قاسم : 39-40 .

8 ابن منظور : فجر ، والبغدادي : 141/10 ، ومجمع اللغة العربية : فجر .

9 عبد الباقي : فجر .

10 سورة الإنسان : 6 .

11 مخلوف : 396 .

12 مجمع اللغة العربية : فجر .

13 ابن منظور : نظم . وهذه " (...) " علامة حذفي أنا لا صاحب النص ، من نصه ما لا أريده ، فأما هذه "..."، فعلامة حذف صاحب النص نفسه في خلال كلامه ما لا يريده .

14 المرزوقي : 8/1 .

15 صقر : د- 225 ؛ فقد ذكر أن المستقبليين طائفة من العلماء والفنانين تطمح إلى المستقبل وتعمل له ، وأنها إحدى طوائفهم الثلاثة المستمرة : القداميين والحداثيين والمستقبليين .

16 عناني : 59 ؛ فقد ذكر علامةً على تأصل مصطلح " المسرح " في جهاز التفكير العربي : " أننا نستخدمه دون الرجوع إلى ما ترجم عنه ، على عكس كثير من المصطلحات التي ما زلنا نرجمها إلى صورها الأجنبية حتى نفهمها الفهم الصحيح ، فنقول (المسرح العربي) لنعني عدة أشياء " .

17 داود : القسم الثالث .

18 فاضل : 309 ، هو الشاعر محمود درويش في حوار المؤلف له . ومن ذلك سخرية الملائكة – 332 – من طفل اللغة المدلل !

19 فندريس : 195 ، والعبد : 84 ، والوعر : 80-82 .

20 الخراط : 46 .

21 عبد اللطيف : 17 ، وكذلك العيسى : 136، وساعي : 20 .

22 فاضل : 60 .

23 مصلوح : 90 ، ولا سيما تعليقه على تبادل أدونيس وكمال أبو ديب الثناء . ولقد استمر ثناء أدونيس – د – عليه هو واثنين آخرين ، بأنهم دون غيرهم ، هم النقاد المستبصرون .

24 الشمعة : 15 .

25 السابق : 16 .

26 جهاد : 256 . وكذلك فيشر : 135، وويليك : 409-410 ، 425-426 .

27 الشمعة :14 .

28 ابن رشيق : 105/2، 104 .

29 الجرجاني : 252 – 253 ، 271-272 .

30 شاكر : أ– 87-88 ؛ فقد قال : " الناس قديما وحديثا يتوهمون أن النحاة بمعزل عن علم الشعر وروايته . وإذا صح هذا في زمن متأخر ، فإن ذلك الزمان الأول المتقدم قاض على النحاة بأن يكونوا بالمنزلة العالية من علم الشعر ومن روايته ؛ فإنهم حين أرادوا أن يضعوا للعربية (نحوا) جامعا على غير مثال سابق ، لم يكن لهم إلى ذلك سبيل إلا بتتبع كلام العرب جميعا على اختلاف منازلهم واختلاف لهجاتهم واختلاف لغاتهم واختلاف أزمنتهم منذ الجاهلية القديمة إلى زمانهم الذي هم فيه . ولا سبيل إلى ذلك إلا باستقصاء كلامهم ، وأهم كلامهم كله كان هو (الشعر) ؛ فلذلك كان هم جميع من ذكرهم ابن سلام منذ أبي الأسود الدؤلي إلى الخليل أن يتتبعوا الشعر مع التوثق من صحته ، وأن يستقصوا ذلك استقصاء تاما ما استطاعوا ، وأن ينظروا فيه نظرا فاحصا يجمع النظائر في كل باب من أبواب أساليب الكلام وأبنيتها وتصاريفها ، لكي يستطيعوا أن يؤسسوا العلم على أصول لا تختلف ولا تضطرب . وقد بلغ جميعهم ، على اختلاف أزمنتهم ، غاية ليس لها مثيل في تاريخ لغات البشر إلى يومنا هذا . والأصل الذي بنوا عليه هو (الشعر) ، ولولاه لما استطاعوا أن يفعلوا ما فعلوا ، ولما كان النحو الذي

نعرفه اليوم ، ولضاعت اللغة ، ولذهب كل علم بلغات العرب وغريب كلامها في أساليبها وفي تصاريف ألفاظها . وليسر مراجعة لكتاب سيبويه الذي عقد له الخليل بن أحمد عقده الذي لا يختل ، دالة على أن الشعر كان هو مصدر هذا العلم كله " .

31 زكريا : 96 .

32 مكاوي :1/ 35 ،243 .

33 محمود : 173 .

34 ساعي : 250-251 .

35 جيروم : 28 ، 39 .

36 فيشر : 124 .

37 مكليش : 18 .

38 أدونيس : ز .

39 صقر : ب- 390 .

40 أدونيس : هـ- 113 ، وراجع – في أ – قوله : " أنا قادم من المستقبل " !

41 حافظ : 15 .

42 أدونيس : هـ- 40 ، 135-136 ، وفندريس : " اللغة " ، 195 ، وبرجشتراسر : " التطور النحوي " ، 128 .

43 أدونيس : هـ- 135 .

44 أبو ديب : ب- 57 .

45 ساعي : 236 .

46 عبد الكريم : 280 -283 .

47 أدونيس : هـ- 113، وقاسم : 269 .

48 صقر : أ- 164-170 ؛ فقد استوفى نشأة الوزن وشيوعه واستحداثه ، بين علمي العروض والصرف .

49 أدونيس : هـ- 164 .

50 السابق : 165 .

51 البهبيتي : 94 ، وعبد التواب : 193-226 ، وصقر : أ- 164-170 ، وداود : الفصل الثالث .

52 أدونيس : هـ- 39 .

53 كمال أبوديب : ب- 91-92 .

54 فندريس : 274 .

55 أدونيس : هـ- 113 .

56 حافظ : 15 .

57 العالم : 78 ، وعبد الكريم : 282 ، وقاسم : 269 .

58 أبو ديب : ب- 27-28 .

59 السابق : 58 .

60 أدونيس : هـ- 21 .

61 السابق : ح- 65 ، عن قاسم : 273 .

62 تشومسكي : 31-32 .

63 إبراهيم : 67 .

64 سيرل : 136 .

65 أبو ديب : ب- 57-58، وناصف : 268-269 .

66 حسن : 7 .

67 السابق : 7، 9 ، 16، 17 ، 304 ، 316 .

68 السابق : 8 . وراجع إسماعيل - أ-182- فقد كان أدونيس عنده "من أشد الشعراء المعاصرين معاناة لمشكلة اللغة ووعياً بها وبما يصنع" .

69 حسن : 15 .

70 السابق نفسه .

71 السابق نفسه .

72 السابق : 16 ، وراجع 277 .

73 السابق : 278 .

74 السابق : 23-24 .

75 السابق : 29 .

76 السابق : 28 ، 279 ، 280 .

77 السابق : 280-282 .

78 السابق : 282-283 ، 305 .

79 السابق : 287 .

80 السابق : 289 .

81 السابق : 288 .

82 أدونيس : ط- 221-239 .

83 السابق : د .

84 السابق : ي .

85 السابق : ج- 13-33 .

86 قاسم : 13-14 . ثم يقول في 17 : " إذا كان أدونيس يعد كتاب (هذا هو اسمي) مرحلة جديدة ، ويرى أن معظم الشعراء العرب قد تأثروا بقصائده الثلاث : (قبر من أجل نيويورك – مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف – هذا هو اسمي) ، فإني أرى هذا الكتاب – وليس الديوان – ليس من الشعر في شيء ، لأنه خليط من الشعر والنثر في بنية العمل الإبداعي الواحد " !

87 عبد الله : .

88 بينما رسم الشاعر أبيات قصيدتيه على ما يريد للرسم أن يعبر كما سيأتي ، حصرت كل بيت من أبياتهما في سطر متصل لا يقطعه بياض ، إجراء لعلم عروض الشعر العربي القديم ؛ فلا بد من منطلق ، وهو في هذا أشد انضباطا ، ثم لا خفاء به لملامح الجِدّةِ – مستنطقا ملامح الرسم قدر المستطاع .

89 العلوي : 2/355-3/83 .

90 جريت في هذا الجدول على تفقد كل بيت على حدة ، ثم اعتبار صنف بديعي واحد للبيت الواحد قدر المستطاع ، مهما يكن فيه من الأصناف ؛ فهو دليل كاف على حضور البديع .

91 وهي هذه : 6 ، 20 ، 57 ، 64 ، 111 ، 113 .

92 وهي هذه : 22 ، 33 ، 51 .

93 وهي هذه : 8 ، 19 ، 23 ، 24 ، 30 ، 46 ، 55 ، 62 ، 65 ، 71 ، 90 ، 96 ، 97 ، 98 ، 119 ، 120 ، 122 ، 125 ، 130 ، 131 ، 133 ، 134 ، 136 .

94 وهي هذه : 7 ، 14 ، 16 ، 21 ، 26 ، 28 ، 36 ، 44 ، 50 ، 58 ، 59 ، 60 ، 61 ، 63 ، 68 ، 72 ، 80 ، 81 ، 91 ، 92 ، 94 ، 126 ، 127 ، 140 ، 148 ، 150 .

95 وهي هذه : 2 ، 3 ، 6 ، 51 ، 61 ، 64 ، 70 ، 74 ، 93 ، 149 ، 155 ، 162 ، 177 ، 224 ، 228 ، 232 ، 236 .

96 وهي هذه : 1 ، 5 ، 8 ، 11 ، 13 ، 15 ، 20 ، 21 ، 28 ، 33 ، 36 ، 46 ، 48 ، 65 ، 75 ، 77 ، 78 ، 90 ، 100 ، 103 ، 108 ، 110 ، 114 ، 134 ، 154 ، 156 ، 157 ، 160 ، 161 ، 185 ، 186 ، 190 ، 195 ، 207 ، 241 ، 247 ، 255 ، 256 .

97 وهي هذه : 9 ، 95 ، 115 ، 116 ، 174 ، 180 ، 184 ، 193 .

98 عبد المطلب ؛ فقد رصد كتابا كبيرا لهذا الأمر .

99 أدونيس : ج- 15 .

100 السابق : ط- 223 .

101 " س " أول كلمة ساكن التي استعملها قدماؤنا للصوت الصامت في عرف محدثينا ، و" ح" أول كلمة حركة التي استعملها قدماؤنا للصوت الصائت في عرف محدثينا ، ولا يتكون المقطع الصوتي العربي من أقل منهما . ولما كان الذي شاع في البحث اللغوي المعاصر استعمال " الساكن " لا " الصامت " ، مع " الحركة " ، رجح استعمال " س " لا " ص " ، مع " ح " . وفي ذلك شاهين : 28 ح ، 164-168 .

102 صقر : أ- 171-176 .

103 ابن عبد ربه : 316/6 ؛ ففيه بيان ما يدور من مصطلحات عروضية كثيرة ، ولا سيما في التخريج . وينبغي أن أنبه على فضل ابن عبد ربه على غيره من العروضيين ؛ فهو عالم متقدم ، ثم هو شاعر مجيد ؛ فمن ثم ترجح روايته عن الخليل روايتهم ، وآراؤه آراءهم كثيرا ، كما في تَنَزُّهِهِ عن الكتابة العروضية التي تبدو من سقطات المتأخرين ، وكما في تسميته وترتيبه للدوائر العروضية . وفي هذا العلمي : 20 ، 61 .

104 التبريزي : 110-111 .

105 ابن عبد ربه : 355/6-356 ، وصقر : ج- 214-216 .

106 ذلك في الأقسام 3-32-33 ، و10-81-83، و12-117-118، 254-256 .

107 أدونيس : ط- 230 .

108 الدمنهوري : 91 .

109 ابن عبد ربه : 287/6 ، والدماميني : 56 .

110 شاكر : ج- 112 ؛ فقريب مما نحن فيه تنبيهه من دواعي قلة استعمال (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن x 2) في المديد ، على إحساس المتلقي بزيادة (تن) الأخيرة وثقلها . وربما زاد أستاذنا رضا عما رأى ، كثرة استعمال المديد بزوال هذا الثقل ، في صورته : (فاعلاتن فاعلن فعلا x 2) .

111 كشك : 115 .

112 هذه هي الاثنان والثلاثون بيتا التي لم يدورها : 10 ، 11 ، 17 ، 18 ، 26 ، 27 ، 32 ، 41 ، 43 ، 48 ، 49 ، 51 ، 54 ، 56 ، 57 ، 65 ، 68 ، 73 ، 74 ، 76 ، 79 ، 80 ، 92 ، 96 ، 102 ، 110 ، 115 ، 126 ، 135 ، 141 ، 142 ، 152 .

113 هذه هي الثمانية والعشرون بيتا التي لم يدورها : 4 ، 5 ، 10 ، 16 ، 28 ، 51 ، 67 ، 73 ، 78 ، 82 ، 98 ، 102 ، 115 ، 153 ، 164 ، 177 ، 178 ، 179 ، 182 ، 183 ، 186 ، 76 ، 190 ، 224 ، 228 ، 230 ، 231 ، 234 .

114 شاكر : ب- 65 .

115 صقر : ج- 96 .

116 عياد : 135 . ولقد نبه على هذه الفكرة جاعلا التضمين تدويرا ، الدكتور إسماعيل بقوله – ب- 368 – : "تحول المقطع الشعري في القصيدة ذات المقاطع من مقطع يشمل عددا من الأسطر الشعرية التي يقوم كل منها بذاته ممثلا بنية موسيقية ومعنوية محددة البداية والنهاية – تحول إلى بنية موسيقية ومعنوية موحدة ، تبدأ ببدايته وتنتهي بنهايته ، أو لنقل : صار المقطع كله دائرة مقفلة " .

117 صقر : ج- 122 .

118 ابن الدهان : 76 .

119 إسماعيل : ب- 370 ، ، 419 ، وأدونيس : ب- 7/1 . فقد قال : " حين نشرت قصيدة (هذا هو اسمي) ظن بعضهم ومن بينهم نقاد وشعراء ، أنها نثر . ولعل ذلك عائد إلى أنهم لم يروا فيها الشكل المألوف المشطر لقصيدة ما يسمى (الشعر الحر) أو (شعر التفعيلة) . تنبغي الإشارة هنا إلى أن القصيدة موزونة بكاملها ، لكنها

مدورة . لهذا يجب أن تقرأ محركة ودون وقف ، إلا حيث الوقف الذي تفرضه القافية " . ولكن التدوير منحصر فيما حددته ، ولا يعم القصيدة كلها .

120 يتضح هذا من الجمع بين الأبيات الخالية من تدوير البيت ، والخالية من تدوير القصيدة .

121 جعلت هذه التفعيلة شبه مرفلة لأن الترفيل زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ، وفيها زيادة السبب الخفيف ولكن على ما آخره سبب خفيف ملتبس مع المتحرك قبله بالوتد المجموع ، كما سيأتي .

122 لم أصفها لأنها لا تستقيم تفعيلةً كالتفاعيل ، كما سيأتي .

123 أدونيس : ط- 225 .

124 السابق : 228 .

125 السابق : 233 .

126 السابق : 235 .

127 السابق : 225 .

128 السابق : 232 .

129 السابق : 233 .

130 صلاح : 174 .

131 التبريزي : 144 .

132 السابق : 145 .

133 السابق نفسه .

134 أدونيس ط- 228 .

135 السابق : 232 .

136 السابق نفسه .

137 السابق : 227 .

138 السابق : 229 .

139 هو بيت واحد لم تظهره النسبة المقربة في جدول أصناف البديع السابق في الفقرة العشرين .

140 خضير : 176 ، وما بعدها ، وصقر : ج- 241-242 ، 352-353 .

141 أدونيس : د ، وإسماعيل : ب- 372-373 ؛ فقد أشار إلى مخالفة روح السبعينيات الشعري – ولا يخفى أنه الذي انبعث في المفجرة – بالاكتفاء على دخائل النفس والغوص في أعماقها وسراديبها ومتاهاتها ، لروح الخمسينيات والستينيات الشعري – ولا يخفى أنه الذي انبعث في المحجرة – بإثارة الآخرين وتنبيههم إلى أبعاد واقعهم ، مما أحل خفوت إيقاع الضمير المعذب محل جهارة إيقاع مخاطبة الآخرين . وهو الذي أومأ – إسماعيل : ب- 391 – إلى أن السبعينيين ما هم إلا الشعريون (جماعة مجلة شعر) وأتباعهم .

142 السابق : ج- 15 .

143 هو البيت : 94 .

144 هي الأبيات : 19 ، 20 ، 24 ، 30 ، 71 ، 113 ، 125 ، 128 ، 129 ، 133 .

145 أدونيس : ط- 223 .

146 السابق : 4 ، وهي إشارة مكررة في الموضع نفسه من كل جزء من هذه الطبعة .

147 صقر : ج- 148-157 .

148 إسماعيل : ب- 370 .

149 ابن رشيق : 182/1 .

150 وحسبي هنا أن أنبه على تاريخ المحجرة المشير إلى ما قبل هزيمة 1967م ، وإلى تاريخ المفجرة المشير إلى ما بعدها .

151 العالم : 78 ؛ فقد أوحى بحدوث هذا لشعر أدونيس نفسه.

152 حجازي : 121.

153 سورة البقرة : من الآية 74 .

كُتُبُ الْفَصْلِ الثّالث

1 إبراهيم (الدكتور زكريا) : " مشكلات فلسفية 8 : مشكلة البنية " ، طبعة سنة 1990م ، ونشرة دار سحنون بتونس ومكتبة مصر بالقاهرة .

2 ابن الدهان (أبوسعيد بن المبارك بن علي البغدادي) " الفصول في القوافي " ، بتحقيق الدكتور محمد عبدالمجيد الطويل ، وطبعة 1412هـ-1991م الأولى ، ونشرة دار الثقافة العربية بالقاهرة .

3 ابن رشيق (أبو علي الحسن الأزدي) : " العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده " ، بتحقيق الأستاذ محمد محيي الدين عبد الحميد ، وطبعة دار الجيل ببيروت ، الخامسة سنة 1401هـ-1981م .

4 ابن عبد ربه (أحمد بن محمد) : " العقد الفريد " ، بتحقيق الدكتور عبد المجيد الترحيبي ، وطبعة 1404هـ-1983م ، ونشرة دار الكتب العلمية ببيروت .

5 ابن منظور (أبو الفضل محمد بن مكرم المصري) : " لسان العرب " ، طبعة دار المعارف بالقاهرة .

6 أبو ديب (الدكتور كمال) :

أ - " الحداثة في اللغة والأدب " ، العدد الثالث من المجلد الرابع من مجلة فصول الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

ب - " في الشعرية " ، طبعة 1987م الأولى ، ونشرة مؤسسة الأبحاث العربية ببيروت .

7 أدونيس (علي أحمد سعيد) :

أ- " أدونيس ساحر الكلمات " ، نشرة موقع مجلة " معابر " :
http://maaber.50megs.com/forth_issue/art_3a.htm

ب- " الأعمال الشعرية الكاملة "،طبعة 1988م الخامسة ، ونشرة دار العودة ببيروت .

ج- " أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى " ، طبعة 1996م ، ونشرة دار المدى بسوريا .

د- " المثقف العربي يخون رسالته " ، نشرة موقع " جهة الشعر " :
http://www.jehat.com/arabic/gareeb/gareeb1.htm

ه- " زمن الشعر " ، الطبعة الثالثة سنة 1983م ، نشرة دار العودة ببيروت .

و- " سياسة الشعر " ، نشرة دار الآداب ، ببيروت في 1985م .
ز- " الطفل الذي كنته " ، نشرة موقع " جهة الشعر " :
http://www.jehat.com/arabic/gareeb/gareeb1.ht
ح- " الناقد " ، العدد الأول ص65 ، طبعة بيروت في يوليو 1988 .
ط- " هذا هو اسمي " ، طبعة 1996م ، ونشرة دار المدى بسوريا .
ي- " هذا هو اسمي : مختارات " ، عدد 5/يوليو/2000م ، من سلسلة كتاب في جريدة ، طبعة الأهرام بالقاهرة .

8 إسماعيل (الدكتور عز الدين) :
أ- " الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية " ، طبعة دار الكاتب بالقاهرة في 1966م .
ب- " الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية " ، طبعة المكتب المصري الحديث بالقاهرة ، الخامسة في 1994م ، ونشرة المكتبة الأكاديمية بالقاهرة .

9 برجشتراسر (ج) : " التطور النحوي للغة العربية " ، بإخراج الدكتور رمضان عبد التواب ، وطبعة 1402هـ-1982م ، ونشره الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض .

10 البغدادي (عبد القادر بن عمر) : " خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب " ، حققه وشرحه الأستاذ عبد السلام هارون ، وطبعه المدني بالقاهرة ، الأولى في 1403هـ-1982م ، ونشره الخانجي بالقاهرة .

11 البهبيتي (الدكتور نجيب) : " تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري " ، طبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء ، في 1982م ، ونشرة دار الثقافة بالدار البيضاء .

12 التبريزي (الخطيب) : " الكافي في العروض والقوافي " ، بتحقيق الحساني عبد الله ، وطبعة المدني ، ونشرة الخانجي بالقاهرة .

13 تشومسكي (نعوم) : " اللغة والعقل " ، بترجمة بيداء علي العلكاوي ، ومراجعة الدكتور سلمان داود الواسطي ، طبعة دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد (آفاق عربية) ، في 1996م .

14 الجرجاني (عبد القاهر) : " دلائل الإعجاز " ، بقراءة محمود محمد شاكر ، وطبعة المدني ، ونشرة الخانجي بالقاهرة .
15 جيروم (جدسون) : " الشاعر والشكل : دليل الشاعر " ، بتعريب الدكتور صبري محمد حسن وعبد الرحمن القعود ، وطبعة المكتب المصري الحديث في 1415هـ=1995م ، ونشرة دار المريخ بالرياض .
16 حافظ (صبري) : " تحولات الشعر والواقع في السبعينات " ، بحث بعدد 1991م الحادي عشر من مجلة (ألف) .
17 حجازي (أحمد عبد المعطي) : " الشعر رفيقي : تأملات واعترافات " ، طبعة 1408هـ=1988م ، ونشرة دار المريخ بالرياض .
18 حسن (الدكتور عبد الكريم) : " لغة الشعر في زهرة الكيمياء ، بين تحولات المعنى ومعنى التحولات " ، طبعة 1412هـ=1992م الأولى ، ونشرة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ببيروت .
19 الخراط (إدوار) : " أنا والطابو: مقاطع من (سيرة ذاتية للكتابة) عن السلطة والحرية " ، مقال بعدد 1992م الثالث من المجلد الحادي عشر ، من مجلة فصول ، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .
20 خضير (علي حميد) : " الجديد في العروض : دراسات نقدية وطريقة جديدة لتعليم أوزان الشعر العربي " ، طبعة 1407هـ=1986م الثانية ، ونشرة عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية ببيروت .
21 داود (أحمد يوسف) : " أوراق مشاكسة : مقالات في الفكر والأدب " ، نشرة موقع اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، في 2001م : http://www.awu-dam.org
22 الدماميني (بدر الدين محمد بن أبي بكر) : " العيون الغامزة على خبايا الرامزة " ، بتحقيق الحساني عبد الله ، وطبعة 1415هـ=1994م الثانية ، ونشرة الخانجي القاهرة .
23 الدمنهوري (السيد محمد) : " حاشيته (الإرشاد الشافي على متن الكافي في علمي العروض والقوافي) " ، طبعة مصطفى البابي الحلبي بالقاهرة ، الثانية في 1377هـ=1957م .
24 زكريا (الدكتور فؤاد) : " التفكير العلمي " ، طبعة دار مصر ، ونشرة مكتبة مصر بفجالة القاهرة .

25 ساعي (الدكتور أحمد بسام) : "حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه"، طبعة دار المأمون بدمشق، الأولى في 1398هـ-1978م .
26 سيرل (جون) : " تشومسكي والثورة اللغوية " ، مقال بمجلد عددي 1979م الثامن والتاسع ، من مجلة الفكر العربي ، الصادرة عن معهد الإنماء العربي بطرابلس ليبيا .
27 شاكر (الأستاذ محمود محمد) :
أ - " قضية الشعر الجاهلي في طبقات فحول الشعراء لابن سلام " ، طبعة المدني بالقاهرة ، الأولى في 1418هـ-1997م ، ونشرة مطبعة المدني بمصر ودار المدني بجدة .
ب - " كتاب الشعر " ، صورة من أصل لدى أستاذنا غير منشور .
ج - " نمط صعب ونمط مخيف " ، طبعة المدني في 1416هـ-1996م ، ونشرة دار المدني بجدة ومطبعة المدني بالقاهرة .
28 شاهين (الدكتور عبد الصبور) : " علم الأصوات لبرتيل مالمبرج : تعريب ودراسة " ، طبعة مطبعة التقدم في 1985م ، ونشرة مكتبة الشباب بالقاهرة .
29 الشمعة (خلدون) : صائب (سعد) : " فن الشعر في قصائد شعراء العالم وكلماتهم " ، طبعة 1985م الأولى ، ونشرة دار طلاس بدمشق .
30 صقر (الدكتور محمد جمال) :
أ- " التوافق أحد مظاهر علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي " ، بحث بعدد 1420هـ-1999م ، العشرين ، من مجلة دراسات عربية وإسلامية .
ب- " رعاية النحو العربي لعروبة أطوار اللغة والتفكير " ، بحث بعدد 2003م الثلاثين ، من مجلة كلية دار العلوم .
ج- " علاقة عروض الشع ببنائه النحوي " ، طبعة المدني بالقاهرة الأولى ، في 2000م .
د- " هلهلة الشعر العربي القديم جزالة أو ركاكة " ، بحث بجزء 2002م الخامس عشر ، من مجلة فكر وإبداع ، الصادرة عن مركز الحضارة العربية بالقاهرة .
31 صلاح (الدكتور شعبان) " موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع "، طبعة 1409هـ-1989م ، ونشرة دار الثقافة العربية بالقاهرة .

32 العالم (محمود أمين) : " مدخل إلى قراءة الشعر المصري المعاصر " ، بحث بعدد يناير 1994م من مجلة إبداع ، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

33 العبد (الدكتور محمد) : " اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة : بحث في النظرية " ، طبعة 1990م الأولى ، ونشرة دار الفكر للدراسات بالقاهرة .

34 عبد الباقي (محمد فؤاد) : " المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم " ، نشرة مكتبة التراث الإسلامي ببيروت ، مادة فجر .

35 عبد التواب (الدكتور رمضان) : " فصول في فقه العربية " ، طبعة سفنكس بالقاهرة الثانية ، في 1404هـ= 1983م ، ونشرة الخانجي بالقاهرة والرفاعي بالرياض .

36 عبد الله (حاتم) : " أدونيس عبر تناقضات تجربة مهزومة : السيرة الذاتية من الفينيقية إلى اللاانتماء " ، نشرة موقع محيط :

" http://us.moheet.com/asp/subject.asp?ch=2. "

37 عبد اللطيف (الدكتور محمد حماسة) : " الجملة في الشعر العربي " ، طبعة المدني بالقاهرة ، الأولى في 1410هـ=1990م ، ونشرة مكتبة الخانجي بالقاهرة .

38 عبد المطلب (الدكتور محمد) : " بناء الأسلوب في شعر الحداثة : التكوين البديعي " ، طبعة دار المعارف بمصر ، في 1995م .

39 العلمي (محمد) : " العروض والقافية : دراسة في التأسيس والاستدراك " ، طبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء في 1414هـ=1983م الأولى ، ونشرة دار الثقافة بالدار البيضاء .

40 العلوي (يحيى بن حمزة) : " كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز " ، نشرة دار الكتب العلمية ببيروت .

41 عناني (الدكتور محمد) : " المصطلحات الأدبية الحديثة : دراسة ومعجم إنجليزي عربي " ، طبعة دار نوبار الأولى في 1996م ، ونشرة الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) .

42 العيسى (إسماعيل جبرائيل) : " نقض أصول الشعر الحر : دراسة نقدية في العروض وأوزان الشعر الحر " ، طبعة 1406هـ=1986م الأولى ، وتوزيع دار الفرقان بالأردن .

43 عياد (دكتور شكري محمد) " موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية " ، طبعة دار الأمل بالقاهرة ، الثانية في 1978م ، ونشرة دار المعرفة بالقاهرة .

44 فاضل (جهاد) : " أسئلة الشعر " ، نشرة الدار العربية للكتاب بليبيا .
45 فندريس (جوزيف) : " اللغة " ، بتعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص ، وطبعة 1950م ، ونشرة مكتبة الأنجلو المصرية .
46 فيشر (إرنست) : " ضرورة الفن " ، بتعريب الدكتور ميشال سليمان ، ونشرة دار الحقيقة ببيروت .
47 قاسم (الدكتور عدنان حسين) : " الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس " ، طبعة 1411هـ-1991م الأولى .
48 كشك (الدكتور أحمد) : " التدوير في الشعر : دراسة في النحو والمعنى والإيقاع " ، طبعة 1410هـ-1989م الأولى .
49 كوين (جون) : " بناء لغة الشعر " ، بترجمة الدكتور أحمد درويش ، وطبعة الأهرام بالقاهرة في 1990م ، ونشرة الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة .
50 مجمع اللغة العربية : " الوسيط " ، طبعة 1985م الثالثة بالقاهرة .
51 محمود (الدكتور زكي نجيب) : " قشور ولباب " ، طبعة دار الشروق بالقاهرة في 1408هـ-1988م .
52 مخلوف (حسنين محمد) : " كلمات القرآن : تفسير وبيان " ، طبعة دار المعارف بالقاهرة ، وإيداع 1988م .
53 المرزوقي (أحمد بن محمد) " شرح ديوان الحماسة " ، بتحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، وطبعة دار الجيل ببيروت ، الأولى في 1411هـ -1991م .
54 مصلوح (الدكتور سعد) : " دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة " ، طبعة 1989م الأولى ، ونشرة عالم الكتب بالقاهرة .
55 مكاوي (الدكتور عبد الغفار) : " ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر " ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب في 1972م .
56 مكليش (أرشيبالد) " الشعر والتجربة " ، بترجمة سلمى الخضراء الجيّوسي ، ومراجعة توفيق صايغ ، ونشرة دار اليقظة العربية بمشاركة مؤسسة فرنكلين ببيروت ونيويورك ، في 1963م .
57 الملائكة (نازك) : " قضايا الشعر المعاصر" ، طبعة 1983م السابعة ، ونشرة دار العلم للملايين ببيروت .

58 ناصف (الدكتور مصطفى) : " اللغة بين البلاغة والأسلوبية " ، عدد جمادى الآخرة لـ1409هـ–يناير 1989م الثالث والخمسون ، من نشرة النادي الأدبي الثقافي بجدة .
59 الوعر (الدكتور مازن) : " دراسات لسانية تطبيقية " ، طبعة 1989م الأولى .
60 ويليك (رينيه) : " مفاهيم نقدية " ، بترجمة الدكتور محمد عصفور ، وطبعة الرسالة بالكويت الأولى في 1987م، ونشرة المجلس الوطني الكويتي للثقافة والفنون والآداب .

الفَصلُ الرّابِعُ

تَغَزُّلُ الْجاحِظِ عَنِ الصُنّاعِ

دِراسَةٌ نَصّيَّةٌ عَروضيَّةٌ

مُقَدِّمَةٌ

واقِعُ عِلْمِ العَروضِ

[1] يجرى العمل في الشطر الأول من علم العروض ، على انتزاع البيت من القصيدة اجتزاء بدلالته عليها ، ثم تَقْطيعه مكتوبا الكتابة العروضية المقصورة على ما ينطق (بيان أجزائه الكلمية) ، ثم تَفْعيله (بيان الرموز المصطلح بها على أجزائه) ، ثم تَوْصيفه (بيان أحوال الرموز سلامة وتغيرا) ، ثم إضافته إلى باب بحره شاهدًا على إمكان هذه الصورة فيه ، كما في قول التبريزي : " باب الطويل (...) الضرب الأول منه سالم صحيح ، وزنه مفاعيلن ، والسالم ما سلم من الزحاف ، والصحيح ما صح من الضروب [1] ، وبيته لطرفة :

أبا مُنْذِرٍ كانَتْ غُرورًا صَحيفَتي
فَلَمْ أُعْطِكُمْ في الطَّوْعِ مالي وَلا عِرْضي

تَقْطيعُه :

أبا مُنْ / ذِرِنْ كانَتْ / غُرورَنْ / صَحيفَتي
فَلَمْ أُعْ / طِكُمْ فِطْطَوْ / عِمالي / وَلا عِرْضي

تَفْعيلُه :

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن
سالم / سالم / سالم / مقبوض
فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن
سالم / سالم / سالم / سالم " [2] .

ثم يجرى العمل في الشطر الآخر من علم العروض ، على انتزاع بيتٍ من قصيدةٍ لِتَحْديد قافيته (بيان آخر ساكنين فيه مع ما بينهما من متحركات ومع المتحرك الذي قبلهما) ، ثم انتزاع بيتٍ آخرَ من قصيدةٍ لِتَنْويع قافيته (بيان أوضاع أجزائها) ، ثم انتزاع بيت آخر من قصيدةٍ لِتَلْقيب قافيته (بيان أعداد

متحركاتها بين سواكنها) ، ثم انتزاع بيت آخر من قصيدة لِتَجْزِيءِ حروف قافيته (بيان كل حرف من حروفها) ، ثم انتزاع بيت آخر من قصيدة لِتَجْزِيءِ حركات قافيته (بيان كل حركة من حركاتها) ، كما في قول التبريزي : " إن القوافي تسع (...) فالمقيد المجرد كقوله :

أَتَهْجُرُ غانِيَةً أَمْ تُلِمْ أَمِ الْحَبْلُ واهٍ بِها مُنْجَذِمْ (...)

وحدود الشعر خمسة (...) فالمتكاوس أربعة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت نحو قوله :

قَدْ جَبَرَ الدِّينَ الْإِلهُ فَجَبَرْ (...)

ويعرض في القافية من الحروف والحركات المسميات ستةُ أحرف وستُ حركات (...) فالروي : هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه ، فيقال : قصيدة رائية أو دالية ، ويلزم في آخر كل بيت منها ، ولا بد لكل شعر قل أو كثر من روي ، نحو قوله :

لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ

فالدال هي الروي (...) ، الحركات المجرى والنفاذ والحذو والرس والإشباع والتوجيه ؛ فالمجرى : حركة حرف الروي نحو كسرة اللام من قوله :

قِفا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ " [3] .

بل قد بالغ التبريزي ؛ فاكتفى في كثير من القصائد المشار إليها كما سبق ، بصدور مطالعها المقفاة أو المصرعة ! وما زال منهجه هذا جاريا مطلوبا في جامعاتنا العربية ، غَيْرَ مُسْتَحْسَنِ التَّغْييرِ !

حَقيقَةُ عَروضِ الشِّعْرِ

[2] ولكنْ إذا كانت حقيقة العَروضِ الكائن في الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ ، هي تَكْرارَ مُرَكَّباتٍ صَوْتِيَّةٍ لُغَوِيَّةٍ ، عَلى نَحْوٍ خاصٍّ يُدْرِكُه المتلقي وَيَرْتاحُ لَه ، وكانت حقيقة إنتاج الشاعر للعروض العربي ، هي تكوينه تلك المركبات وتكرارها ، حتى تتكون من الأصوات مقاطع ، ومن المقاطع تفاعيل ، ومن التفاعيل أشطار ، ومن

الأشطار أبيات إذا ما ترابطت كانت قصيدةً ، وهي لا تكون حتى تتكون من المقاطع كلم ، ومن الكلم جمل ، ومن الجمل فقر إذا ما ترابطت كانت نصًّا – كان عروض الشعر العربي نظاما صوتيا لغويا عربيا اصطناعيًّا ، طارئا على الأنظمة اللغوية العربية الطبيعية ، يصير به نَتاج الشاعر العربي بنيانًا ذا وجهين متداخلين كوَجْهَي الدّينار :

1 عروضي يسمى " قصيدة " .
2 ولغوي يسمى " نصًّا " .

وكان في إخلاء البحث عن أحد هذين الوجهين من البحث عن الوجه الآخر ؛ إجحافٌ بحق الشعر ، وإفساد لعمل الشاعر ، فضلا عما فيه من اطِّراحٍ للتفكير في القافية مع الوزن ، وكأنها خارجة من علم العروض ، على حين كان في توحيد الشواهد والأمثلة مقدار من الجمع بينهما .

الدِّراسَةُ النَّصِّيَّةُ الْعَروضِيَّةُ مُسْتَقْبَلُ عِلْمِ الْعَروضِ

[3] ينبغي أن يعتمد علم العروض على القصائد الطبيعية الكاملة ، لا الأبيات المبتسرة الناقصة ؛ فينظر في أوزانها وقوافيها معا ، منبها على خصائصها الصوتية العروضية المعول عليها في تمييز أنواع الشعر ، توصلا إلى الأفكار البنائية المعول عليها في أداء رسائل النصوص وتلقيها . فأما الاشتغال بتعديد الصور فمن العبث العابث ؛ فربما تَعَدَّدَتِ الصور تَعَدُّدَ الشعراء – وسواءٌ صُوَرُ الوَزْنِ وصُوَرُ القافِيَةِ ، وإن كانت كلمة " صور " من كلمات الوزن المشهورة – فلم يحط بها استقصاء !

ولا خوف على طلاب علم العروض من العجز عن تخريج ما أُهْمِلَ من صور الأنماط ؛ فإنهم يَطَّلعون بهذا المنهج على خصائص روح يتنقل في أجسام كثيرة ، من خلال ضبطها في أحد هذه الأجسام ، ولن تخالفه الأجسام الأخرى كثيرا ما دام فيها كلها هذا الروح . ثم إن ما يستفيدونه من المعنى الصوتي العروضي البنائي ، أَجَلُّ مما يضيع منهم ، وأَصْعَبُ تَحْصيلا !

مادَّةُ البَحثِ

[4] ولقد عثرت من رسائل الجاحظ (160-255 هـ) ، على رسالة في التنبيه على ضرورة تمكين ناشئة العرب من استيعاب الثقافة العربية ، من قبل أن يَفوتَهُمُ الأوانُ ، ويُعْجِزَهُمُ البَيانُ – نصح بها لأمير المؤمنين المعتصم ، قائلا : " خُذْ – يا أميرَ الْمُؤْمِنينَ – أَوْلادَكَ بِأَنْ يَتَعَلَّموا مِنْ كُلِّ الْأَدَبِ ؛ فَإِنَّكَ إِنْ أَفْرَدْتَهُمْ بِشَيْءٍ واحِدٍ ثُمَّ سُئِلوا عَنْ غَيْرِه لَمْ يُحْسِنوهُ " [4] ، ثم أخفى نصيحته بما استطرد إليه وهو المغرم بالاستطراد [5] ، من نصوص نَثْرِيَّةٍ في الحَرْبِ وشِعْرِيَّةٍ في الغَزَلِ ، قالها ثم نَحَلَها أَحَدَ عَشَرَ صانِعًا حَبَسَتْهُم صناعاتُهم عن أن يتثقفوا بالثقافة العربية .

ولما سبق في علم الجاحظ تَرَدُّدُ البَيانِ بين النثر والشعر ، وانقسامه على الناثر (الكاتب) والناظم (الشاعر) ، أراد الإبانة بكل بيان ، عن عِيِّ أولئك الصُّنّاع المنقطعين من ثقافتهم المحتبسين في صناعاتهم ؛ فجعل لكل منهم ، نصين من النصوص : نثريا وشعريا ، يفضحانه من كل وجه . ثم لما رأى النثر واقعِيًّا والشعر مِثاليًّا ، قَدَّمَ مِنْ نَصَّيْ كُلٍّ منهم نَثْرِيَّهما على شِعرِيِّهما ؛ " فَأَدَبُه واقِعِيٌّ لا أَوْهامَ فيه ، أَدَبٌ يَنْقُلُ الطَّبيعةَ كما هي أو كما يظن أن ترى " [6] .

ولقد رأيت في نصوصه الشعرية مادة الدراسة النصية العروضية المَرْجوَّة ، مُؤَيَّدَةً بمقام الجاحظ الثقافي العربي العالي الكريم ، وبِغَرابة هذا البيان المهمل على رغم قول الحصري فيه : " صَنَعَ هذِهِ الْأَشْعارَ لَمّا وَضَعَ هذِهِ الْأَخْبارَ ، وَكانَ قَديرًا عَلى الشِّعْرِ سَرّاقًا لَه " [7] ، الذي وصفه فيه بـ(قدير) صيغة المبالغة في اسم الفاعل (قادر) [8] .

أَسْرارُ اخْتِياراتِ الْجاحِظِ

[5] لقد جعل الجاحظ نصوصه الشعرية في الغزل دون غيره من أغراض الشعر العربي – والغزل منزع طبيعي في أَسْوِياءِ الناس ، يَفْتَضِحُ فيه ما ينشأ ويتطور بين رجالهم ونسائهم ، ويحظى باستماعهم وتحدثهم وقراءتهم وكتابتهم ، على الزمان الطويل – فضمن لرسالته القبول والشيوع والبقاء .

وأعرض الجاحظ فيمن يَتَغَزَّلُ عنهم منقطعين من ثقافتهم محتبسين في صناعاتهم ، عن طائفة الشعراء ومن أشبههم من الكتاب ، الذين اختصوا بالغزل ؛ فاجتهدوا في تحصيل نصوصه ، ثم اجتهدوا في النظم فيه والنثر ؛ إذ لا دلالة على استيعاب العربي لثقافته ، في عمله الذي اختص به ، مهما أتقنه ؛ فإتقانه من أصوله - وإن صار بعدئذ من فروعه ! - ولكن الدلالة في عمله البعيد من اختصاصه ، وإن كان مما لا يستغني عنه ، لأن الناس ربما اعتمدوا فيما لا يستغنون عنه بعضهم على بعض ؛ فأنشدوا في الغزل إذا شاؤوا من شعر شعرائهم ، وأراحوا أنفسهم ، أخْذًا بمثلهم العربي القديم " أَعْطِ القَوْسَ باريها " ، وإن لم يطابق المنشدُ المتمثِّلُ به مشاعرَهم مطابقةَ كلامهم هم أنفسهم !

لقد اختار الجاحظُ الخَيْليَّ (القائم على رعاية الخيل) ، ثم الطَّبيبَ ، ثم الخَيّاطَ ، ثم الزَّرّاعَ (الفلّاح) ، ثم الخَبّازَ ، ثم المُؤَدِّبَ (معلم الصغار في الكُتّاب) [9] ، ثم الحَمّاميَّ (القائم على الحَمّام العامّ) ، ثم الكَنّاسَ (القائم على تنظيف البيوت) ، ثم الشَّرابيَّ (القائم على بيت الخمر) [10] ، ثم الطَّبّاخَ ، ثم الفَرّاشَ (القائم على فرش البيوت) .

ولا عجب الآن لهؤلاء الصُّنّاع وصناعاتهم ؛ فهي صناعات كانت مشهورة ، لكل منها أهلٌ عرفهم الناس ، واعتمدوا فيها عليهم ، وربما رأوهم يعملونها ، وسمعوهم يتحدثون فيها ، وربما تفقدوا منهم عندئذ ما يطمئنهم على إتقانهم لها - ولا سيما أشباه الجاحظ من طُلَعاتهم الذين لم يكن يقر لهم قرار حتى يتعلموا كثيرا من أمرها [11] - لا فرق في ذلك بين أمرائهم ورعيتهم ، إلا أن الأمراء منذ كانوا وإلى اليوم ، يَحتَكِرونَ من يعمل لهم من الصناع !

ولم يكن كثير من الأمراء أَوْعَبَ ثقافة من أولئك الصناع ، ولكن الجاحظ أَجَلَّ المتلقي الكبير أمير المؤمنين المعتصم أن يخوض فيهم أمامه وهم أوثق به سَبَبًا منه ، كما أجله أن يتعرض للنساء الصانعات !

ربما لم يتعرض للنساء لعدم اشتغالهن بمثل هذه الصناعات المختـارة ، أو لأن رسالته في نقد ثقافة القُوّاد الذين ربما وقف مـواقفَهم أولادُ أميـر المـؤمنين المعتصم ، ولم تكن نصوص الغزل الشعرية إلا استطرادا عن نصـوص الحـرب النثرية ، سخريةً لا يملها كبار الساخرين المتأملين من طبقة الجاحظ ، يكـافحون الضدّ (الحَرْبَ) بضدِّه (الحُبّ) كثيرا ، وكأنه شبيهه أو نظيره . ولكن لا ريـب في أنه نجا بذلك من التعريض ببنات أمير المؤمنين !

ومهما تكن أسرار اختيارات الجاحظ هنا ، فلم يخل عمله من طبيعة كتابته الجديدة ذات الثلاث الشعب التالية :

1 العِنايَة بِالْمُهْمَل .
2 تَأَمُّل الْمُفارَقات .
3 التَّرْفيه عَن الْمُتَلَقّي [12] .

مَنْهَجُ الْعَمَلِ وغايَتُه

[6] وفي ضوء تلك المعالم المستمرة أنظر في خصائص المادة الصـوتية العروضية ، توصلا إلى الأفكار البنائية التي عول عليها الجاحظ في أداء رسالته ؛ فأمهد بتلك الخصائص في المبحث الأول ، لهذه الأفكار في المبحث الآخر ، سَعْيًا إلى مستقبل علم العروض الذي في هذه الدراسة النصية العروضية .

الْخَصائِصُ النَّصِّيَّةُ الْعَروضِيَّةُ

فيما يلي تتجلى نصوص الجاحظ عن الصناع ، مرتبة ترتيبه ، ومضبوطة موصوفة كل وصف وكل ضبط يحتاج إليهما البحث :

غَزَلُ الْخَيْلِيِّ

[7] هذا هو النص الأول :

" إِنْ يَهْدِمِ الصَّدُّ مِنْ جِسْمي مَعالِفَه / فَإِنَّ قَلْبي بِقَتِّ الْوَجْدِ مَعْمورُ /
إِنّي امْرُؤٌ في وَثاقِ الْحُبِّ يَكْبَحُه لِجامُ هَجْرٍ عَلى الْأَسْقامِ مَعْذورُ /

عَلّْ بِجُلٍّ نَبيلٍ مِنْ وِصالِكَ أَوْ حُسْنِ الرُّقادِ / فَإِنَّ النَّوْمَ مَأْسورٌ /
أَصابَ حَبْلَ شِكالِ الْوَصْلِ حينَ بَدا وَمِبْضَعُ الصَّدِّ في كَفَّيْهِ مَشْهورٌ /
لَبِسْتُ بُرْقُعَ هَجْرٍ بَعْدَ ذلِكَ في إِصْطَبْلِ وُدٍّ فَرَوْثُ الْحُبِّ مَنْثورٌ / " [13] .

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الخيلي أربع عشرة كلمة كتابية محـددة بالخطوط تحتها [14] ، أتاحت له معها ثلاثة أمثالها تقريبـا ؛ فـألَّفَ مـن الخمس والخمسين كلمة كتابية ، سبعَ جمل محددة بالفواصل بينها [15] ، في وَجْدِ الخيلي على حبيبته الصادة عنه ، المتلعِّبة به نهارا ، المؤرِّقة له ليلا – انتظمت بهـا خمسة أبيات [16] من بحر البسيط ، وافية ، مَخْبونة العروض والضـرب ، سَـلِمَتْ فيهـا " مستفعلن " خمس عشرة مرة ، وخُبِنَتْ خمس مرات ، وسَلِمَتْ فيها " فاعلن " سبع مرات ، وخُبِنَتْ ثماني مرات ، وقُطِعَتْ خمس مرات – بخمس القـوافي الرائيـة المطلقة المردفة بواو المد الموصولة بالواو ، التالية : مورو ، ذورو ، سـورو ، هورو ، ثورو – في خمس الكلمات [17] ، الأسماء التاليـة : معمـور خبـرًا لإن ، معذور نعتًا لفاعل ، مأسور خبرًا لإن ، مشهور ، منثور خبرين لمبتدأين – التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية غير كلمتين اثنتين فقط : معذور ، مأسور .

غَزَلُ الطَّبيب

[8] وهذا هو النص الثاني :

" شَرِبَ الْوَصْلُ دَسْتَجَ الْهَجْرِ / فَاسْتَطْلَقَ بَطْنُ الْوِصالِ بِالْإِسْهالِ /
وَرَماني حِبّي بِقولَنْجِ بَيْنٍ مُذْهِلٍ عَنْ مَلامَةِ الْعُذّالِ /
فَفُؤادُ الْحَبيبِ يَنْحَلُهُ السُّلُّ / وَقَلْبي مُعَذَّبٌ بِالْمَلالِ /
وَفُؤادي مُبَرْسَمٌ ذو سِقامٍ / يا ابْنَ ماسوهَ / ضَلَّ عَنّي احْتِيالي /
لَوْ بِبُقْراطَ كانَ ما بي وَجالينوسَ / باتا مِنْهُ بِأَكْسَفِ بالِ / " [18] .

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الطبيب أربع عشرة كلمة كتابية ، محددة بالخطوط تحتها ، أتاحت له معها مثليها تقريبا ؛ فألَّفَ من الثلاث والأربعين كلمـة كتابية ، عشرَ جمل محددة بالفواصل بينها ، في عذاب الطبيب بهجر حبيبته لـه ،

وحيرته في حالهما – انتظمت بها خمسة أبيات من بحر الخفيف ، وافية ، صحيحة العروض والضرب ، سَلِمَتْ فيها " فاعلاتن " عشر مرات ، وخُبِنَتْ ثماني مرات ، وشُعِّثَتْ مرتين ، وسَلِمَتْ فيها " مستفع لن " مرتين ، وخُبِنَتْ ثماني مرات – بخمس القوافي اللامية المطلقة المردفة بالألف الموصولة بالياء ، التالية : هالي ، ذالـــي ، لالي ، يالي ، بالي – في خمس الكلمات الأســماء التاليـــة : الإســهال مجــرورًا بحرف ، العذال مجرورًا بمضاف ، الملال مجرورًا بحرف ، احتيالي مضافًا إلـــى ضمير متكلم ، بال مجرورًا بمضاف – التي لم يكن فيها من الكلمــات الصـــناعية غير كلمة واحدة فقط : الإسهال .

غَزَلُ الْخَيّاطِ

[9] وهذا هو النص الثالث :

" فَتَقَتْ بِالْهَجْرِ دُروزَ الْهَوى إِذْ وَخَزَتْني إِبْرَةُ الصَّدِّ /
فَالْقَلْبُ مِنْ ضيقِ سَراويلِهِ يَعْثُرُ في بايِكَةِ الْجَهْدِ /
جَشَّمْتَني يا طَيْلَسانَ النَّوى / مِنْكَ عَلى شَوْزَكَتَيْ وَجْدي /
أَزْرارُ عَيْني فيكَ مَوْصولَةٌ بِعُرْوَةِ الدَّمْعِ عَلى خَدّي /
يا كَسْتَبانَ الْقَلْبِ / يا زيقَه / عَذَّبَني التَّذْكارُ بِالْوَعْدِ /
قَدْ قَصَّ ما يَعْهَدُ مِنْ وَصْلِهِ مِقْراضُ بَيْنٍ مُرْهَفُ الْحَدِّ /
يا حُجْزَةَ النَّفْسِ / وَيا ذَيْلَها / ما لِيَ مِنْ وَصْلِكَ مِنْ بُدٍّ /
وَيا جِرِبّانَ سُروري / وَيا جَيْبَ حَياتي / حُلْتَ عَنْ عَهْدي / " [19] .

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الخياط عشرون كلمـــة كتابيـــة محـــددة بالخطوط تحتها ، أتاحت له معها ثلاثة أمثالها تقريبا ؛ فأَلَّفَ من الســبعين كلمـــة كتابية ، خمس عشرة جملة محددة بالفواصل بينها ، في وجد الخياط على حبيبتـــه الصادة عنه ، وعذابه ببينها منه ، وشوقه إلى وصالها – انتظمت بها ثمانية أبيات من بحر السريع ، وافية ، مَخْبونة العروض مَكْشوفَتُها ومَصْلومة الضرب ، سَلِمَتْ فيها " مستفعلن " أربع عشرة مرة ، وخُبِنَتْ ثلاث مرات ، وطُوِيَتْ خمس عشـــرة

مرة ، وخُبِنَتْ فيها وكُشِفَتْ " مَفعولات " ثماني مرات ، وصَلِمَتْ ثماني مرات – بثماني القوافي الدالية المطلقة المجردة الموصولة بالياء ، التالية : صدي ، جهدي ، وجدي ، خدي ، وعدي ، حدي ، بدي ، عهدي – في ثماني الكلمات الأسماء التالية : الصد ، الجهد ، وجد مجرورة بمضافات ، خد ، الوعد مجرورين بحرفين ، الحد مجرورًا بمضاف ، بد ، عهد مجرورين بحرفين – التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية شيء .

غَزَلُ الزَّرّاعِ

[10] وهذا هو النص الرابع :

" زَرَعْتُ هَواهُ في كِرابٍ مِنَ الصَّفا / وَأَسْقَيْتُه ماءَ الدَّوامِ عَلى الْعَهْدِ /
وَسَرْجَنْتُه بِالْوَصْلِ لَمْ آلُ جاهِدًا لِيُحْرِزَه السِّرْجِينُ مِنْ آفَةِ الصَّدِّ /
فَلَمّا تَعالى النَّبْتُ وَاخْضَرَّ يانِعًا جَرى يَرَقانُ الْبَيْنِ في سُنْبُلِ الْوُدِّ / " [20] .

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الزراع اثنتا عشرة كلمة كتابية محددة بالخطوط تحتها ، أتاحت له معها مثليها تقريبا ؛ فألف من الاثنتين والثلاثين كلمة كتابية ، أربع جمل محددة بالفواصل بينها ، في حرص الزراع على حُبِّه ، ورعايته له ، حتى فُجاءة بَيْنِ حبيبته منه – انتظمت بها ثلاثة أبيات من بحر الطويل ، وافية ، مَقْبوضة العروض وصحيحة الضرب ، سَلِمَتْ فيها " فعولن " ثماني مرات ، وقُبِضَتْ أربع مرات ، وسَلِمَتْ فيها " مفاعيلن " تسع مرات ، وقُبِضَتْ ثلاث مرات – بثلاث القوافي الدالية المطلقة المجردة الموصولة بالياء ، التالية : عهدي ، صدي ، ودي – في ثلاث الكلمات الأسماء التالية : العهد مجرورًا بحرف ، الصد ، الود مجرورين بمضافين – التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية شيء .

غَزَلُ الْخَبّازِ

[11] وهذا هو النص الخامس :

" قَدْ عَجَنَ الْهَجْرُ دَقيقَ الْهَوى في جَفْنَةٍ مِنْ خَشَبِ الصَّدِّ /

وَاخْتَمَرَ الْبَيْنُ / فَنارُ الْهَوى تُذْكى بِسِرْجِينٍ مِنَ الْبُعْدِ /
وَأَقْبَلَ الْهَجْرُ بِمِحْراكِهِ يَفْحَصُ عَنْ أَرْغِفَةِ الْوَجْدِ /
جَرادِقُ الْمَوْعِدِ مَسْمومَةٌ مَثْرودَةٌ في قَصْعَةِ الْجَهْدِ / " [21] .

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الخباز أربع عشرة كلمة كتابية محددة بالخطوط تحتها ؛ فأتاحت له مثلها تقريبا ؛ فألف من الاثنتين والثلاثين كلمة كتابية ، خمس جمل محددة بالفواصل بينها ، في وجد الخباز على حبيبته الصادة عنه ، وعذابه بهجرها له وبينها منه – انتظمت بها أربعة أبيات ، من بحر السريع ، وافية ، مَخْبونة العروض مكشوفتها ومصلومة الضرب ، سلِمَتْ فيها " مستفعلن " خمس مرات ، وخُبِنَتْ مرتين ، وطُوِيَتْ تسع مرات ، وخُبِنَتْ فيها وكُشِفَتْ " مفعولات " أربع مرات ، وصُلِمَتْ أربع مرات – بأربع القوافي الدالية المطلقة المجردة الموصولة بالياء ، التالية : صدي ، بعدي ، وجدي ، جهدي – في أربع الكلمات الأسماء التالية : الصد مجرورًا بمضاف ، البعد مجرورًا بحرف ، الوجد ، الجهد مجرورين بمضافين – التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية شيء .

غَزَلُ الْمُؤَدِّب

[12] وهذا هو النص السادس :

" قَدْ أَماتَ الْهِجْرانُ صِبْيانَ قَلْبي / فَفُؤادي مُعَذَّبٌ في خَبالِ /
كَسَرَ الْبَيْنُ لَوْحَ كَبْدي / فَما أَطْمَعُ مِمَّنْ هَوِيتُه في وِصالِ /
رفع الرَّقْم مِنْ حَياتي / وَقَدْ أَطْلَقَ مَوْلايَ حَبْلَه مِنْ حِبالي /
مَشَقَ الْحُبُّ في فُؤادي لَوْحَيْنِ / فَأَغْرى جَوانِحي بِالسُّلالِ /
لاقَ قَلْبي بَنانُه / فَمِدادُ الْعَيْنِ مِنْ هَجْرِ مالِكي في انْهِمالِ /
كُرْسُفُ الْبَيْنِ سَوَّدَ الْوَجْهَ مِنْ وَصْلي / فَقَلْبي بِالْبَيْنِ في إِشْغالِ / " [22] .

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة المؤدب أربع عشرة كلمة كتابية محددة بالخطوط تحتها ، أتاحت له معها ثلاثة أمثالها تقريبا ؛ فألف من السبع والخمسين كلمة كتابية ، اثْنتي عشرة جملة محددة بالفواصل بينها ، في عذاب المؤدب بهجران

حبيبته له وبينها منه ، ويأسه من وصالها - انتظمت بها ستة أبيــات مــن بحــر الخفيف ، وافية ، صحيحة العروض والضرب ، سَلِمَتْ فيها " فــاعلاتن " أربـــع عشرة مرة ، وخُبِنَتْ تسع مرات ، وشُعِّثَتْ مرة واحدة ، وسَلِمَتْ فيها " مستفع لن " مرتين ، وخُبِنَتْ عشر مرات - بست القوافي اللامية المطلقــة المردفــة بــالألف الموصولة بالياء ، التالية : بالي ، صالي ، بالي ، لالي ، مالي ، عالي - في ست الكلمات الأسماء التالية : خبال ، وصال ، حبال ، سلال ، انهمال ، إشعال مجرورةً بحروف - التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية غير كلمة واحدة فقط : إشعال .

غَزَلُ الْحَمّامِيِّ

[13] وهذا هو النص السابع :

" يا نورَةَ الْهَجْرِ / حَلَقَتِ الصَّفا لَمّا بَدَتْ لي لِيفَةُ الصَّدِّ /

يا مِئْزَرَ الْأَسْقامِ / حَتّى مَتى تَنْقَعُ في حَوْضٍ مِنَ الْجَهْدِ /

أَوْقِدْ أَتُونَ الْوَصْلِ لي مَرَّةً مِنْكَ بِزِنْبيلٍ مِنَ الْوُدِّ /

فَالْبَيْنُ مُذْ أَوْقَدَ حَمّامَهُ قَدْ هاجَ قَلْبي مَسْلَخُ الْوَجْدِ /

أَفْسَدَ خِطْمِيُّ الصَّفا وَالْهَوى نُخالَةُ النّاقِضِ لِلْعَهْدِ / " [23] .

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الحمامي أربع عشرة كلمة كتابية محـــددة بالخطوط تحتها ، أتاحت له معها مثليها تقريبا ؛ فألف من الخمس والأربعين كلمة كتابية ، سبع جمل محددة بالفواصل بينها ، في عذاب الحمامي بصدود حبيبته عنه وبينها منه ، وشوقه إلى وصالها - انتظمت بها خمسة أبيات من بحــر الســـريع ، وافية ، مَخْبونة العروض مَكْشوفتها ومَصْلومة الضرب ، سَلِمَتْ فيها " مســـتفعلن " اثنتي عشرة مرة ، وخُبِنَتْ مرتين ، وطُوِيَتْ ست مرات ، وخُبِنَتْ فيها " مفعولات " وكُشِفَتْ خمس مرات ، وصُلِمَتْ خمس مرات - بخمس القوافي الداليـــة المطلقـــة المجردة الموصولة بالياء ، التالية : صدي ، جهدي ، ودي ، وجدي ، عهدي - في خمس الكلمات الأسماء : الصد مجرورًا بمضـــاف ، الجهــد ، الـــود مجـــرورين

بحرفين ، الوجد مجرورًا بمضاف ، العهد مجرورًا بحرف – التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية شيء .

غَزَلُ الْكَنَّاسِ

[14] وهذا هو النص الثامن :

" أَصْبَحَ قَلْبي بَرْبَخًا لِلْهَوى تَسْلَحُ فيهِ فَقْحَةُ الْهَجْرِ /
بَنَاتُ وَرْدانِ الْهَوى لِلْبِلى أَصْبَرُ مِنْ ذا الْوَجْدِ في صَدْري /
خَنافِسُ الْهِجْرانِ أَثْكَلَتْني يَوْمَ تَوَلّى مُعْرِضًا صَبْري /
أَسْقَمَ دِيدانُ الْهَوى مُهْجَتي إِذْ سَلَحَ الْبَيْنُ على عُمْري / " 24 .

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الكناس ثماني كلمات كتابية محددة بالخطوط تحتها ؛ فأتاحت له معها ثلاثة أمثالها ؛ فألف من الأربع والثلاثين كلمة كتابية ، أربع جمل محددة بالفواصل بينها ، في عذاب الكناس بهجر حبيبته له وبينها منه ، ووجده عليها – انتظمت بها أربعة أبيات من بحر السريع ، وافية ، مَخْبونة العروض مَكْشوفتها ومصلومة الضرب ، سَلِمَتْ فيها " مستفعلن " سبع مرات ، وخُبِنَتْ مرتين ، وطُوِيَتْ سبع مرات ، وخُبِنَتْ فيها " مفعولات " وكُشِفَتْ أربع مرات ، وصُلِمَتْ أربع مرات – بأربع القوافي الرائية المطلقة المجردة الموصولة بالياء التالية : هجري ، صدري ، صبري ، عمري – في أربع الكلمات الأسماء التالية : الهجر مجرورًا بمضاف ، صدر مجرورا بحرف ، صبري مضافًا إلى ضمير متكلم ، عمر مجرورا بحرف – التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية شيء .

غَزَلُ الشَّرابِيِّ

[15] وهذا هو النص التاسع :

" شَرِبْتُ بِكَأْسٍ لِلْهَوى نَبْذَةٍ مَعًا / وَرَقْرَقْتُ خَمْرَ الْوَصْلِ في قَدَحِ الْهَجْرِ /
فَمالَتْ دِنانُ الْبَيْنِ يَدْفَعُها الصِّبا / فَكَسَّرْنَ قَرّاباتِ حُزْني على صَدْري
وكانَ مِزاجُ الْكَأْسِ غُلَّةَ لَوْعَةٍ وَدَوْرَقَ هِجْرانٍ وَقِنّينَتَيْ غَدْرٍ / " 25 .

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الشرابي ست عشرة كلمة كتابية محددة بالخطوط تحتها ؛ فأتاحت له معها مثلها تقريبا ؛ فألف من الثلاثين كلمة كتابية ، أربع جمل محددة بالفواصل بينها ، في إخلاص الشرابي لحبيبته وخيانتها له ، ثم بينها منه ، ووجده عليها – انتظمت بها أربعة أبيات من بحر الطويل ، وافية ، مقبوضة العروض صحيحة الضرب ، سَلِمَتْ فيها " فعولن " ست مرات ، وقُبِضَتْ ست مرات ، وسَلِمَتْ فيها " مفاعيلن " ثماني مرات ، وقُبِضَتْ ثلاث مرات – بثلاث القوافي الرائية المطلقة المجردة الموصولة بالياء ، التالية : هجري ، صدري ، غدري – في ثلاث الكلمات الأسماء التالية : الهجر مجرورًا بمضاف ، صدر مجرورا بحرف ، غدر مجرورًا بمضاف – التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية شيء .

غَزَلُ الطَّبَّاخِ

[16] وهذا هو النص العاشر :

" يا شَبيهَ الْفالوذِ في حُمْرَةِ الْخَدِّ وَلَوْزينَجَ النُّفوسِ الظِّماءِ /
أَنْتَ جَوْزينَجُ الْقُلوبِ وَفي اللِّينِ كَلينِ الْخَبيصَةِ الْبَيْضاءِ /
عُدْتُ مُسْتَهْتَرًا بِسِكْباجِ وُدٍّ بَعْدَ جوذابَةٍ بِجَنْبِ شِواءِ /
يا نَسيمَ الْقُدورِ في يَوْمِ عُرْسٍ وَشَبيهًا بِشُهْدَةٍ صَفْراءِ /
أَنْتَ أَشْهى إِلى الْقُلوبِ مِنَ الزُّبْدِ مَعَ النَّرْسِيانِ بَعْدَ الْغَداءِ /
أَطْعَمَ الْحاسِدونَ أَلْوانَ غَمٍّ في قِصاعِ الْأَحْزانِ وَالْأَدْواءِ /
قَدْ غَلا الْقَلْبُ مُذْ نَأَتْ عَنْكَ داري غَلَيانَ الْقُدورِ عِنْدَ الصِّلاءِ /
هامَ قَلْبي لَمّا كَسَرْنَ غَضاراتِ سُروري مَغارِفُ الشَّحْناءِ /
فَتَفَضَّلْ عَلى الْعَميدِ بِيَوْمٍ / جُدْ بِوَصْلٍ / يُكْبَتْ بِهِ أَعْدائي /
وَتَفَضَّلْ عَلى الْكَئيبِ بِبِزْماوَرْدِ وَصْلٍ يَشْفي مِنَ الْأَدْواءِ / " [26] .

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الطباخ ثلاثون كلمة كتابية محددة بالخطوط تحتها ، أتاحت له معها مثليها تقريبا ؛ فألف من الثماني والثمانين كلمة

كتابية ، اثنتي عشرة جملة محددة بالفواصل بينها ، في تعلق الطباخ بحبيبته على رغم الحاسدين ، وعذابه ببينها منه ، وشوقه إلى وصالها كبتا لأعدائه الحاسدين – انتظمت بها عشرة أبيات من بحر الخفيف ، وافية ، صحيحة العروض والضرب ، سَلِمَتْ فيها " فاعلاتن " عشرين مرة ، وخُبِنَتْ أربع عشرة مرة ، وشُعِّثَتْ ست مرات ، وسَلِمَتْ فيها " مستفع لن " خمس مرات ، وخُبِنَتْ خمس عشرة مرة – بعشر القوافي الهمزية المطلقة المردفة بالألف الموصولة بالياء ، التالية : مائي ، ضائي ، وائي ، رائي ، دائي ، وائي ، لائي ، نائي ، دائي ، وائي – في عشر الكلمات الأسماء التالية : الظماء ، البيضاء نعتين لمجرورين ، شواء مجرورًا بمضاف ، صفراء نعتًا لمجرور ، الغداء مجرورًا بمضاف ، الأدواء معطوفًا على مجرور ، الصلاء ، الشحناء مجرورين بمضافين ، أعدائي مضافًا إلى ضمير متكلم ، الأدواء مجرورًا بحرف – التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية غير خمس فقط : البيضاء ، شواء ، صفراء ، الغداء ، الصلاء .

غَزَلُ الْفَرّاشِ

[17] وهذا هو النص الحادي عشر :

" كَسَحَ الْهَجْرُ ساحَةَ الْوَصْلِ لَمّا غَبَّرَ الْبَيْنُ في وُجوهِ الصَّفاءِ /

وَجَرى الْبَيْنُ في مَرافِقِ ريشٍ هِيَ مَذْخورَةٌ لِيَوْمِ اللِّقاءِ /

فَرَشَ الْهَجْرُ في بُيوتِ هُمومٍ تَحْتَ رَأْسي وِسادَةَ الْبُرَحاءِ

حينَ هَيَّأْتُ بَيْتَ خَيْشٍ مِنَ الْوَصْلِ لِأَبْوابِهِ سُتورُ الْبَهاءِ /

فَرَشَ الْهَجْرُ لي بُيوتَ مُسوحٍ مُتَّكاها مَطارِحُ الْحَصْباءِ /

رِقَّ لِلصَّبِّ مِنْ بَراغيثِ وَجْدٍ تَعْتَري جِلْدَهُ صَباحَ مَساءِ / " [27] .

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الفراش اثنتان وعشرون كلمة كتابية محددة بالخطوط تحتها ، أتاحت له معها مثلها تقريبا ؛ فألف من الأربع والخمسين كلمة كتابية ، خمس جمل محددة بالفواصل بينها ، في عذاب الفراش بهجر حبيبته له وبينها منه ، وتوسله إليها بوجده عليها – انتظمت بها ستة أبيات من بحر

الخفيف ، وافية ، صحيحة العروض والضرب ، سَلِمَتْ فيها " فـاعلاتن " اثنتـي عشرة مرة ، وخُبِنَتْ إحدى عشرة مرة ، وشُعِّثَتْ مـرة واحـدة ، وخُبِنَـتْ فيهـا " مستفع لن " اثنتي عشرة مرة – بست القوافي الهمزية المطلقة المردفـة بـالألف الموصولة بالياء ، التالية : فائي ، قائي ، حائي ، هائي ، بائي ، سائي – في ست الكلمات الأسماء التالية : الصفاء ، اللقاء ، البرحاء ، البهاء ، الحصباء ، مسـاء ، مجرورةً بمضافات – التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية غير كلمتين اثنتـين فقط : البهاء ، الحصباء .

الْأفْكارُ النَّصِّيَّةُ الْعَروضِيَّةُ

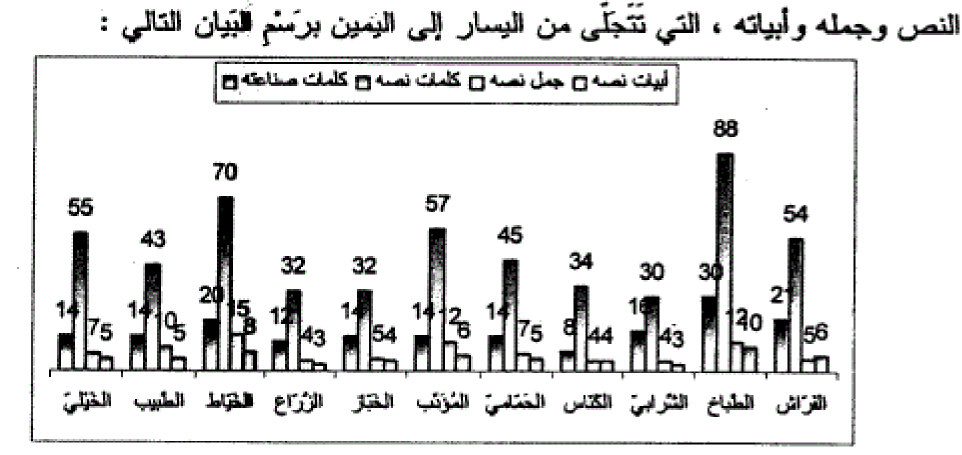
مُلاءَمَةُ مِقْدارِ الْقِطْعَةِ

[18] من نصوص الشعر طِوالٌ سُمِّيَتْ قَصائدَ وقِصارٌ سُمِّيَتْ قِطَعًا ، ومن الشعراء مَنِ اقْتَصر على القصائد كالكُمَيْتِ ، ومنهم مَـنِ اقْتَصـر علـى القِطَـع كالجَمّاز ، ومنهم من جمع بينهما كالفرزدق [28] ، ولم يقتصر على الطوال ؛ فهـو " عِنْدَ الْمُحاضَراتِ وَالْمُنازَعاتِ وَالتَّمَثُّلِ وَالْمُلَحِ أَحْوَجُ إِلَيْها مِنْهُ إِلى الطِّوالِ " [29] .

ولقد امتزج في مقام الجاحظ بنصوصه الشعرية التي تغزل بها عن الصناع المنقطعين من ثقافتهم المحتبسين في صناعاتهم ، تنفيرا لأمير المؤمنين المعتصـم من أن يترك أولاده حتى يؤولوا إلى مثل مآلهم – قَصْدُ التَّمَثُّلِ وقَصْدُ التَّرفيه ؛ فلم يكن عجيبا ألا يتجاوز بأيِّ نص منها أقصى ما حُدِّدَ للقِطْعَةِ (عشـرة أبيـات) . ولكنه عاصر على مَدِّ عمره طائفة ممن أجادوا القِطَعَ كبَشّار وأبي نُواس أُسْـتاذَيِ الْمُجَدِّدينَ [30] ؛ فلا يمتنع أن يكون قد جاراهم قصدا أو عفوا ؛ فإن غيـر المنقطـع للفن كالجاحظ للشعر ، إذا ما خاض فيه جرى مجرى المنقطعين له كبشار وأبـي نواس ؛ فهم لديه أولا مثال التوفيق إلى قبول المتلقي ، وهم لديه آخرا الحجة فيمـا يجب وما يمتنع وما يجوز .

عَلاقَةُ كَلِماتِ النَّصِّ (طولِه) بِكَلِماتِ صِناعَتِه

[19] أولُ ما يستفز الباحث من تأمل علاقات كلمات الصـــناعة وكلمـــات النص وجمله وأبياته ، التي تَتَجلّى من اليسار إلى اليمين برَسْمِ البَيان التالي :



علاقةُ مقدار كلمات النص (طوله) بمقدار كلمات صناعته . وهـــي مـــن العلاقات الطَّرْدية القريبة المفهومة ، بحيث إذا زاد مقدار كلمـــات الصـــناعة زاد مقدار كلمات النص وطال ، وإذا نقص ذلك نقص هذا وقصر النص . وعلى رغم ظهور هذه العلاقة في نص الطباخ ، أخفاها الجاحظ في غيره بما يلي :

1 تطابق كلمات نصي الزراع والخباز (طوليهما) ، على رغـــم تفـــاوت كلمات صناعتيهما .

2 تفاوت مقادير كلمات نصوص الخيلي والطبيب والخباز والمؤدب والحمامي (أطوالها) ، على رغم تطابق مقادير كلمات صناعاتهم .

3 نقص مقادير كلمات نصوص الزراع ثم الشرابي ثم الفراش (أطوالهـــا) عن مقادير كلمات نصوص الكناس ثم الخيلي وأشباهه السابقين ثم الخياط ، على رغم انعكاس أحوال مقادير كلمات صناعاتهم .

إذا صح قياس إحاطة المتكلم بصناعةٍ ما بمقدار كلماتها في كلامه عنهـــا ، كان عجيبا غريبا أن يحيط الجاحظ بصناعات مقصِّرا الكلام فيها ، ويخلّ بصناعات

مطوّلا الكلام فيها ، ولا سيما أنه أخرج نــص الطبــاخ مســتقيم الحــال إحاطــةً وتطويلا !

ربما أراد الجاحظ أن يدلنا على مفارقة تميز الإحاطة التي يقيسها مقــدار كلمات الصناعة ، من النشاط الذي يقيسه مقدار كلمات النص (طوله) ، أو ربما أراد أن ينبهنا على مفارقة اختلاف الباطن والظاهر ، التي لا يسلم منها أحد !

ولقد كان اختصاص نص الطباخ بالحديث عن الطعام مع الحــديث عــن النساء ، وهما معا كانا فكاهة المجالس القديمة على وجه العموم [31] ، وراء اجتماع إحاطة الجاحظ به وتطويله له ، قصدا أو عفوا .

تَخْلِيلُ النُّصوصِ الطَّويلَةِ بِالنُّصوصِ القَصيرةِ

[20] ربما كان من حسن التأليف تَدْريجُ الجاحظ نُصوصَه صُــعودًا مــن أقصرها إلى أطولها – وإن كانت القِطَعُ أقصر من القصائد على وجه العموم كمــا سبق – ولكنه خَلّلَ طويلها بقصيرها كما تَجَلّى برسم البيان ؛ فكان منطق الترفيــه عن المتلقي الكبير بسد منافذ الملال إليه ، أولى عنده من منطق التأليف .

أَثَرُ صِناعاتِ النُّصوصِ في تَرْتيبِها

[21] من بابة منطق الترفيه عن المتلقي الكبير نفسها ، رعاية مكانته بمنهج ترتيب النصوص ؛ فقد بدأ الجاحظ بشعر الخَيّليّ معتمدا على حب الخيل المعقــود في نواصيها الخير ، ثم شعر الطّبيب ثم شعر الخَيّاط معتمدا على إلف عملهما ، ثم شعر الزّرّاع ثم شعر الخَبّاز معتمدا على طهارة مادة عملهما ، ثم شــعر المُــؤَدِّب معتمدا على حب الأطفال والرقة لهم والحنين إلى ذكرى الطفولة – ثم ختم بشــعر الشّرابيّ ثم شعر الطّباخ معتمدا على الالتذاذ باللهو من الطعام والشراب ، ثم شعر الفَرّاش معتمدا على طبيعية علاقته بالمجلس الذي يجلس فيه بحيث تسرح العين فيه في خلال الاستماع إليه ! – ثم وَسَّطَ بين البدء والختم شعر الحَمّــاميّ ثــم شــعر الكَنّاس إخفاءً لهما تَحَرُّجًا من أن يواجه بهما أمير المؤمنين مطلعا أو مقطعا ؛ فهما بمنزلة واحدة من الذكر .

عَلاقَةُ جُمَلِ النَّصِّ بِأبْياتِهِ وَأشْطارِها

[22] ربما كانت علاقة مقدار جمل النص بمقدار كلماته (طوله) ، من تلك العلاقات الطَّرْدية القريبة المفهومة ، بحيث إذا زاد مقدار كلمات النص (طال) زاد مقدار جمله ، وإذا نقص ذاك نقص هذا . ولكن الجاحظ أخفى هذه العلاقة بما يلي :

1 تطابق مقادير جمل نصوص الزراع والكناس والشرابي ، على رغم تفاوت مقادير كلمات نصوصهم (أطوالها) .

2 تفاوت مقداري جمل نصي الزراع والخباز ، على رغم تطابق مقداري كلماتهما (طولاهما) .

3 زيادة مقادير جمل نصوص الطبيب والخياط والحمامي ، على أمثالها في نصوص الخيلي والطباخ والفراش ، على رغم انعاكس أحوال مقادير كلمات نصوصهم .

ولكننا إذا تأملنا أواخر أبيات كل نص ، تبينا عندها أواخر جملٍ ربما كانت هي جمله كلها ، كما في نصي الكناس والفراش ، وربما كادت تكون هي جمله كلها ، كما في نصوص الخيلي والزراع والخباز والحمامي والطباخ . ثم إذا تأملنا أواخر صدور أبيات كل نص ، تبينا عندها أواخر جمل من جمله ، كما في أول أبيات نص الخيلي ، ورابع أبيات نص الطبيب ، وثالث أبيات نص الخياط وخامسها وسابعها ، وأول أبيات نص الزّراع ، وأول أبيات نص المؤدب ، وأول أبيات نص الشرابي وثانيها ، وتاسع أبيات نص الطباخ .

أما الطائفة الباقية من جمل النصوص التي لم تنته عند أواخر الأبيات أو الصدور ، فقد اضطرتها إلى الانتهاء قبل آخر الصدر أو بعده ، طبيعة تركيبها الخاص ، على النحو التالي :

1 منها ما ذيل بمعطوف تجاوز بها حد الصدر ، كما في ثالثة نص الخيلي .

2 ومنها ما دُوِّرَ البيت في آخرها ، كما في خامسة نص الطبيب وتاسعته ، وسابعة نص المؤدب والحادية عشرة منه .

3 ومنها جمل نداء كانت صيحات لا يناسبها الانضباط ؛ فتخرج عفوا حشوا لا ينضبط ولا يتيح لغيره أن ينضبط ، كما في سابعة نص الطبيب ، وسادسة نص الخياط وعاشرته والثالثة عشرة والرابعة عشرة منه ، وأولى نص الحمامي وثالثته .

4 ومنها ما هَجَمَ على آخرها أولُ التي تكملها بعدها ، كما في ثانية نص الخباز ، وثالثة نص المؤدب وخامسته وتاسعته ، وعاشرة نص الطباخ .

لقد أخفى الجاحظ علاقة مقدار جمل النص بمقدار كلمه (طوله) ، ولكنه أظهر علاقته بمقدار أبياته وأشطارها ؛ فجرى على استحسان بعض القدماء أن تخرج أبيات القصيدة الواحدة وأشطار أبياتها ، تامة المبنى والمعنى غير مفتقر بيت منها إلى غيره ، تتيح لراويها أن يجتزئ بالواحد منها كما يجتزئ بالمَثَل [32] . ولم يكن واقع الشعر من حول الجاحظ عند ظاهر ذلك الاستحسان ؛ فربما انسبك بالجملة الواحدة البيتان والثلاثة والأكثر (ضُمِّنَ بَعْضُها بَعْضًا وكأنها بيت واحد كبير) ؛ فلم تنته إلا عند آخر بيت منها ، ولم تُستَقْبَحْ ما دام انسباكها أو تضمنها قريبا بحيث يتيح للمنشد أن يقف على قافية كل بيت منها وقفته العروضية المعروفة ، بل ربما كان أدل على خروج القصيدة جسدا واحدا متلاحم الأعضاء كما استحسن بعض القدماء كذلك [33] .

ولم يكن الجاحظ ليغفل بظاهر الاستحسان عن باطنه ، ولكنه يعبر عن مفارقة وقوف غير المثقفين عند ظاهر تنبيهات العلماء ونصائحهم وتوجيهاتهم !

تَوْحيدُ رَسائِلِ النُّصوصِ

[23] من بديهيات نظام الشعر العربي القديم – وكذلك غيره من الشعر – تَعَدُّدُ رَسائل نصوصه المختلفة على رغم وحدة الغرض بينها ، بحيث يكون لكل شاعر رسالة ، وإلا أغنى عن النصوص والشعراء شاعر ونص !

وعلى رغم غرض الغزل الذي شمل نصوص الجاحظ عن الصناع ، تأملتها من داخل ، حتى أوجزت رسائل كل منها بالعبارات التالية :

1 وَجْد الخيلي على حبيبته الصادة عنه المتلعِّبة به نهارا المؤرِّقة له ليلا .
2 عذاب الطبيب بهجر حبيبته له ، وحيرته في حالهما .
3 وجد الخياط على حبيبته الصادة عنه ، وعذابه ببينها منه ، وشوقه إلى وصالها .
4 حرص الزراع على حبه ، ورعايته له ، حتى فجاءة بين حبيبته منه .
5 وجد الخباز على حبيبته الصادة عنه ، وعذابه بهجرها له وبينها منه .
6 عذاب المؤدب بهجران حبيبته ، وبينها منه ، ويأسه من وصالها .
7 عذاب الحمامي بصدود حبيبته عنه وبينها منه ، ووجده عليها ، وشوقه إلى وصالها .
8 عذاب الكناس بهجر حبيبته له وبينها منه ، ووجده عليها .
9 إخلاص الشرابي لحبيبته وخيانتها له ، ثم بينها منه ، ووجده عليها .
10 تعلق الطباخ بحبيبته على رغم الحاسدين ، وعذابه ببينها منه ، وشوقه إلى وصالها كبتا لأعدائه الحاسدين .
11 عذاب الفراش بهجر حبيبته له ، وبينها منه ، وتوسله إليها بوجده عليها .

لقد كان تعبير الجاحظ عن هؤلاء الصناع في حضرة أمير المؤمنين ، على منهج كتابته الجديدة من العناية بالمهمل السابق ذكره في الفقرة الخامسة ، وجهًا من الإثبات لهم ، يضيء شُعْلَةَ وجودهم ويرفع عَلَمَ جهودهم . ولكنْ حصر رسائل نصوصهم الغزلية في استعصاء حبائبهم عليهم على النحو الواضح في هذه العبارات السابقة ، وجهٌ من النفي لهم ، يطفئ شُعْلَةَ وجودهم ويخفض عَلَمَ جهودهم .

لقد كان جمع هذا (النفي) إلى ذلك (الإثبات) وجهًا من المفارقة التي تَمَسَّكَ بها الجاحظ كما سبق في الفقرة الخامسة ، لتكون مادّةَ عَمَلِ طَبيعَتِه

الساخرة ، مَثّلَ لنا به كلُّ صانع من أولئك الصناع ، حالًا بمنزلةِ أسفل سافلين ، مُتَعَلِّقًا ابنة سيده حالّةً بمنزلةِ أعلى عليين ؛ فلم يزل رأسه مجذوبا ، حتى طُبِعَ على ميله ! ولا سيما أن الصناع جميعا إلا الخباز عبروا عن أنفسهم بضمير المتكلم ، ثم لا سيما أن ستة من أولئك العشرة (الخيلي ، والخياط ، والحمامي ، والشرابي ، والطباخ ، والفراش) عبروا عن حبائبهم بضمير المخاطب .

تَوْحيدُ بُحورِ النُّصوصِ في خِلالِ تَعْديدِها

[24] البحور العروضية والمقامات الموسيقية كلتاهما ، أنماط نظامية إيقاعية صوتية مُسْتَوْحاة من ينابيع إنسانية كالألفاظ والأجسام والأزياء والأطعمة وغيرها بخصائصهما المتعددة المختلفة ، ومن ينابيع كونية كالأرضين والمياه والرياح والنيران والسماوات وغيرها بخصائصها المتعددة المختلفة – فمن ثم تظل قادرة على الإحالة على تلك الينابيع متى أرادَ الشاعر والموسيقار ، ومتى تَأَمَّلَ طالب الشعر وطالب الموسيقا .

ومقتضى الإيمان بتلك الإحالية التي في البحور العروضية ، أن يستبطن الشاعر والعروضي كلاهما علاقة كل بحر بسياقه الذي استعمل فيه ؛ فأما الشاعر فيستفيد من ذلك " حسن الإبانة " ، وأما العروضي فيستفيد من ذلك " حسن الاستبانة " ، وبحسن الإبانة وحسن الاستبانة يَحْسُنُ " البَيان " الذي هو موهبة الحق – سبحانه ، وتعالى ! – للإنسان ، و" لَوْلا الْبَيانُ لَخَرِبَ هذا الْبُنْيانُ " [34] .

ولقد كان في الستة عشر بحرا عروضيا ما يُعين الجاحظ على صبغ كل نص من نصوص الصناع الأحد عشر ، بصبغة خاصة فيها من شُبْهَةِ الإحالة على سياق صناعته ، مثل الذي فيها من حسن الترفيه عن المتلقي الكبير ، دون أن يُضطرَّ إلى استعمال الوَحْشيِّ (النادر عندئذ كبحري المتدارك والمضارع) .

ولا اعتراض بأن الشعراء أنفسهم لا يستعملون الأبحر المتاحة كلها ؛ فإنهم إذا تَعَمَّدوا فعلوا [35] ، ثم إن الجاحظ غير المنقطع للشعر ، الجاري فيه مجرى

الشعراء المنقطعين له ، يتلقى استعمالهم لبحور الشعر تلقيا عاما ، وكأنـه مدينة الشعراء جميعا ، ولا يستغني منها بما يستغني به بعضهم !

ولكنه جمع بين أربعة النصوص الثاني والسادس والعاشر والحادي عشر في بحر واحد ، وبين أربعة النصوص الثالث والخامس والسابع والثامن في بحر واحد ، وبين النصين الرابع والتاسع في بحر واحد ، وأفرد النص الأول ببحره ؛ فلا هو جمعها كلها في بحر واحد ، ولا هو منعها كلها من أن ينفرد بعضها ببحر واحد ، وفي ذلك من اختلاط التَّعَدُّد والتَّوَحُّد ، ما لا يخرج عن بابة المفارقة التي أولع بها .

ولاريب في أنه أراد من وراء ذلك أن يجمع بين الطبيب والمؤدب والطباخ والفراش من جهة ، وبين الخياط والخباز والحمامي والكناس من جهة ثانية ، وبين الزراع والشرابي من جهة ثالثة ، وأن يميز الخيلي من جهة رابعة ؛ فينبه على ما بين بعض تلك الصناعات من توافق كما بين التطبيب والتأديب ، وما بين بعضها من تَجارٍ كما بين صناعتي الحمامي والكناس ، وما بين بعضها من تضاد كما بين صناعتي الزراع والشرابي ، وما في بعضها من تفرد كما في صناعة الخيلي ، مهما يكن في ذلك من تَجَوُّز ، وهو من المفارقة الساخرة !

استِعْمال بَحْرَيْنِ حَديثَي الشُّيوعِ

[25] أما وقد وَحَّدَ الجاحظ البحور في خلال تعديدها ، فإن الذي يتعلق به ظن الباحث في نوع البحر نفسه ، أنه غير خارج عن أبحر الطويل والبسيط والوافر والكامل ، التي جعلها بدائرتيها " المختلف " ، و" المؤتلف " ، في أول دوائره العروضية كَثْرَةَ استعمالِ – الخليلُ بن أحمد (175هـ) الذي أدركه الجاحظ طفلا (160-255هـ) ؛ فلن يستغني الجاحظ عما يعطف المتلقي على عمله . ولكنه استعمل الصورة الوافية الأولى من الخفيف أربع مرات ، والصورة الوافية الثالثة من السريع أربع مرات ، والصورة الوافية الأولى من الطويل مرتين ، والصورة الوافية الثانية من البسيط مرة واحدة .

إننا إذا تأملنا واقع أنواع الأبحر المستعملة في عصر الجاحظ ، اطلعنا على ظهور نسبتي الخفيف والسريع أخوي دائرة المشتبه ، حتى قال ابن الشيخ : " تشير نسبة استعمال السريع والخفيف ، وهما بحران غنائيان ، إلى تقدم محسوس وتسجل تغيرا حقيقيا . وتفرض هذه المجموعة العروضية نفسها ، وهي أقل استعمالا عنـــد الشعراء ذوي النزعة البدوية ، على الشعراء الحضريين في الحجاز مثل عمر بن أبي ربيعة ، ولم تتوقف عن الرواج منذ تلك اللحظة ، حتى عند البدو المتحضرين مثل البحتري وأبي تمام " ، ورآها " واقعة من الواجب أن يوليهـــا المـــرء كامـــل أهميتها " [36] . ونحن أولى بهذا الإيلاء !

أترى أولئك الصناع المنقطعين من الثقافة العربية ، كانوا من الحداثة بحيث يجارون الشعراء في استعمال أبحرهم هذه ، أم ليس في ذلك غير سخر الجاحظ من مفارقة غفلتهم عن حقيقة الغزل وتمسكهم بظاهر استعمال البحور !

سُرْعَةُ الْحَرَكَةِ الْعَروضِيَّةِ الْواقِعِيَّةِ

[26] مما يزيد طبائع بحور الشعر اختلافا ؛ فيعلِّق الشعراءَ ببعضها أحيانا دون بعض ، الحركة العروضية الصوتية الناشئة من علاقـــة المقـــاطع القصـــيرة بغيرها من المقاطع الطويلة أو الزائدة الطول ، حتى ليكون بعض البحور أسرع من بعض سرعة واضحة ، وبعضها أبطأ من بعض بطئا واضحا ؛ فلا يغفل عن هـــذا البطء وتلك السرعة ، شاعرٌ ولا عَروضيٌّ ولا موسيقيٌّ [37] .

ولقد أرسى الخليل بدوائره النظرية الخمس أصول حركات بحور الشعر ؛ فأتاح للعروضيين أن يبدؤوا عملهم من الصورة التي تخرجها إعادة الشطر الخارج من الدائرة – مهما يكن نصيبها من الواقعية – فيميزوا عدد المقاطع ، ثم قصيرها من طويلها ؛ فإن ظهور صفة السرعة أو صفة البطء بحركة العروض موكول إلى المقاطع القصيرة ، وبقسمتها على غيرها يتبين مقدارها فيها ، وتكون نتيجة القسمة هي درجة حركته النظرية أو الذهنية ، اللازمة لقياس درجة حركتـــه الواقعيـــة . وذلك ما أفعله بالأبحر الأربعة الواقعة بمادة البحث ، فيما يلي :

1 الحركة العروضية في صورة بحر البسيط الدائرية ، 0,40 = 28 مقطعا (8 مقاطع قصيرة \20 مقطعا طويلا) .

2 الحركة العروضية في صورة بحر الخفيف الدائرية ، 0,33 = 24 مقطعا (6 مقاطع قصيرة \18 مقطعا طويلا) .

3 الحركة العروضية في صورة بحر السريع الدائرية ، 0,33 = 24 مقطعا (6 مقاطع قصيرة \18 مقطعا طويلا) .

4 الحركة العروضية في صورة بحر الطويل الدائرية ، 0,40 = 28 مقطعا (8 مقاطع قصيرة \20 مقطعا طويلا) .

في المرتبة الأولى تأتي حركتا البسيط والطويل متطابقتين ، وفي المرتبة الثانية تأتي حركتا الخفيف والسريع متطابقتين كذلك ؛ إذ الأولان أخوا دائرة المختلف ، والآخران أخوا دائرة المشتبه التي يسميها بعض العروضيين دائرة المجتلب . ولكنني لا أستغني عن تَبَيُّنِ واقع تَيْنِ الحركتين في نصوص الصناع الأحد عشر ، الذي يوافق ذلك أو يخالفه ، فيما يلي :

1 الحركة العروضية في نص الخيلي من بحر البسيط ، 0,57 = 135 مقطعا (49 مقطعا قصيرا \86مقطعا طويلا) .

2 الحركة العروضية في نص الطبيب من بحر الخفيف ، 0,57 = 118 مقطعا (43 مقطعا قصيرا \75 مقطعا طويلا) .

3 الحركة العروضي في نص الخياط من بحر السريع ، 0,53 = 168 مقطعا (58 مقطعا قصيرا \110 مقطعا طويلا) .

4 الحركة العروضية في نص الزراع من بحر الطويل ، 0,56 = 84 مقطعا (30 مقطعا قصيرا \54 مقطعا طويلا) .

5 الحركة العروضية في نص الخباز من بحر السريع ، 0,58 = 84 مقطعا (31 مقطعا قصيرا \53 مقطعا طويلا) .

6 الحركة العروضية في نص المؤدب من بحـــر الخفيـــف ، 0,59 = 143 مقطعا (53 مقطعا قصيرا \90 مقطعا طويلا) .

7 الحركة العروضي في نص الحمامي من بحر الســـريع ، 0,44 = 105 مقاطع (32 مقطعا قصيرا \73 مقطعا طويلا) .

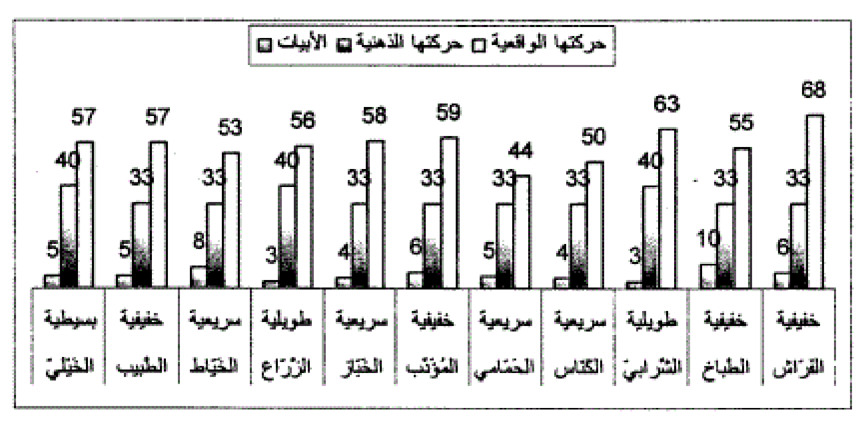
8 الحركة العروضية في نص الكناس من بحر السريع ، 0,50 = 84 مقطعا (28 مقطعا قصيرا \56 مقطعا طويلا) .

9 الحركة العروضية في نص الشرابي من بحـــر الطويـــل ، 0,63 = 83 مقطعا (32 مقطعا قصيرا \51 مقطعا طويلا) .

10 الحركة العروضي في نص الطباخ من بحـــر الخفيـــف ، 0,55 = 234 مقطعا (83 مقطعا قصيرا \151 مقطعا طويلا) .

11 الحركة العروضية في نص الفراش من بحـــر الخفيـــف ، 0,68 = 143 مقطعا (58 مقطعا قصيرا \85 مقطعا طويلا) .

وبرَسْمِ البَيان التالي تتَجلّى من اليسار إلى اليمين في أبيات كل نص مـــن نصوص الصناع ، علاقة حركتها العروضـــية الواقعيـــة بحركتهـــا العروضـــية الذهنية [38] :



لقد كانت حركة العروض الواقعية ، أسرع من حركته الذهنية دائما ؛ فمن طبيعة عمل الذهن التأصيلي (الترسيخي والتثبيتي) ، أنه إذا ما أراد أن يضـبط ظاهرة ، أمسك بأحد مظاهرها ، فرَسَّخَه وثَبَّتَه كأنه مظهرها الوحيد ، ثم ترك سائر مظاهرها يُرى من خلاله كأنه تفريع عنه . ولكن مظاهر الواقع (الفروع) أكثـر تعددا وأسرع حركة من المظهر الذهني (الأصل) ؛ فحركة العروض الواقعية مِنْ ثَمَّ ، أسْرَعُ أبدا .

وفي الاطلاع على طبيعة علاقة الفعل بالقوة ، والظاهر بالباطن ، والكلام باللغة ، والأداء بالكفاءة ، والسطح بالعمق ، وغيرها مـن العلاقـات الوُجوديَّـة المُشابِهة – دلالة على انفساحِ مَجالِ التَّوليد المُمكن على حسب مقاصد التعبير .

مَراتِبُ حَرَكاتِ الْأَبْحُرِ الْواقِعيَّة

[27] ثم كان ترتيب أَسْرعيَّة حركة العروض الواقعية على وجه العمـوم ، لبحر الخفيف ، ثم بحر الطويل ، ثم بحر السريع ، ثم بحر البسيط ؛ فإن متوسطات فروق ما بين حركتيه الواقعية والذهنية ، هي فيها علـى الترتيـب : 27 ، 20 ، 18 ، 17 – على رغم ما سبق من تقدم حركتي الطويـل والبسـيط الـذهنيتين المتطابقتين (0,40) ، على حركتي الخفيف والسـريع الـذهنيتين المتطـابقتين (0,33) . وفي ذلك ما يدعو إلى إعادة النظر فيما فسر به بعـض العروضـيين أسماء تلك البحور تفسيرا يخالف حركة العروض فيها [39] .

تَصاعُدُ الْحَرَكاتِ الْعَروضيَّةِ الْواقِعيَّة

[28] ربما ذهب الظن بالباحث إلى أن لكثرة أبيات القطعة الثابتة العروض والضرب على صورة كثيرة المقاطع القصيرة ، كما في " فَعِلُنْ " فـي عـروض البسيط وضربه – أثرا في زيادة سرعتها على غيرها ، ثم لم يجد من واقع القِطَـعِ ما يؤكد ظنه .

لقد دل عدم اتساق توالي أطوال النصوص فيما سبق بحيث تتدرج صعودا أو هبوطا ، على أن منطق الترفيه عن المتلقي الكبير بسد منافذ الملال إليه ، كان

أولى لدى الجاحظ من منطق التأليف . ولكن الملاحظ هنا على حركة العـــروض ، أنها تتحرك إلى السرعة دون أن تتعلق بعدد أبيات القطعة ؛ فـــإذا تفقــدنا أســـرع النسب ، وجدناها متدرجة في النصوص المتوالية ، على النحـــو التـــالي : " 57 ، 58 ، 59 ، 63 ، 68 " .

ولا ريب لدي الآن أن الجاحظ كان كلما مضى في عملـــه ازداد طربـــه ؛ فازداد ميله إلى التعابير المتحركة ، وإلا فقد كان نصا الخيلي والخباز وهما أسرع عملا ، أولى بسرعة نص الشرابي وهو أبطأ عملا .

لقد شرح الجاحظ نفسه ذلك المعنى في " الحيوان " ، وكأنه ينظر إليه هنا ، بـــ" أن صاحب القلم يعتريه ما يعتري المؤدب عند ضربه وعقابه . فما أكثر مـــن يعزم على خمسة أسواط ، فيضرب مئة ، لأنه ابتدأ الضرب وهو ساكن الطبـــاع ؛ فأراه السكون الصواب في الإقلال ، فلما ضرب تحرك دمه ، فأشاع فيه الحرارة ، فزاد غضبه ؛ فأراه الغضب أن الرأي في الإكثار . وكذلك صاحب القلم ؛ فما أكثر من يبتدئ الكتاب وهو يريد مقدار سطرين ؛ فيكتب عشرة "[40] ؛ فإنه – وإن كان في نشاطه للكلام – وارد في طربه للحركة العروضية ، ولا سيما قوله : " تحرك دمه ؛ فأشاع فيه الحرارة " !

أما النصوص التي قطعت مسيرة ذلك التدرج الصاعد ، فقد غلبت الجاحظ عليها تعابير ساخرة ، أنسته ما كان يتحرك إليه بطبعه ، من مثل : تركيب النـــداء بـــ" يا " ، وقد تكرر في نص الخياط ست مرات " يا طيلسان النوى ، يا كســـتبان القلب ، يا زيقه ، يا حجزة النفس ، يا ذيلها ، يا جربـــان ســـروري ، يـــا جيـــب حياتي " ، وفي نص الحمامي مرتين " يا نورة الهجر ، يا مئزر الأسقام " ، وفـــي نص الطباخ مرتين " يا شبيه الفالوذ ، يا نسيم القدور " – وهو تركيب يناسبه المد في أداته وفي مناداه ، وكُلُّ مَدٍّ فَهُوَ آخِرُ مَقْطَعٍ طَوِيلٍ .

كَسْرُ قَوافي النُّصوصِ وزِيادَةُ كَلِماتِها

[29] ربما لم تظهر علاقة عروض الشعر العربي القديم بلغته في موضع منه ، مثلما تظهر في أواخر الأبيات حيث القوافي والكلمات التي أدتها ؛ فالموضع محدد بارز ، والعلاقة مباشرة واضحة .

في قافية مطلع الأبيات يُحْسَمُ أمر كثير من الأصوات التي ستلتزم في سائر الأبيات ، ويُتْرَكُ أمر قليل منها لكل بيت على حدة ، ولا يخلو العمل في ذلك كله من مجاراة صدى الأصوات وملاءمة ذخيرة الكلمات ، وهما العالَم المختزَن الذي يولد فيه عروض أي نص شعري .

وفي خلال أداء تلك القافية تُخْتارُ صيغة كلمة دون أخرى ، وتُقَدَّمُ كلمة على أخرى ، وتُزادُ كلمة دون أخرى ، وتُنْقَصُ كلمة دون أخرى ، ولا يخلو العمل في ذلك كله من أيٍّ من هذه الأعمال الأربعة :

1 إكمال نقص السابق .
2 زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه .
3 إضافة بعض اللاحق .
4 إضافة كل اللاحق .

وهي منازل كلمة القافية الأربعة مرتبة ترتيبا منطقيا ؛ فربما كانت أحد مُؤَسِّسَيْ جملتها فعلا أو فاعلا في الفعلية ، أو مبتدأ أو خبرا في الاسمية ، وربما كانت مُكَمِّلًا (مُتَعَلِّقًا) ينضاف إلى مؤسسيها أحدهما أو كليهما ، وربما كانت مُلَوِّنًا (أداةً) ينضاف إلى مؤسسيها ومكملها أحدها أو كلها . وليس يمتنع أن تشتد حاجة الجملة إلى مكملها وملونها ، غير أنها حاجة مؤقتة ، وحاجتها إلى مؤسسيها دائمة .

لقد أَطْلَقَ الجاحظ قوافي نصوصه كلها (حَرَّكَ رِواءَها) ، ثم كَسَرَها إلا نصَّ الخيلي الذي ضَمَّها فيه ، وأداها كلها بالأسماء التي هي أوثق الكلمات علاقة بالكسر ؛ فلم يخرج في أيٍّ من ذلك عن مجرى الشعر العربي القديم ، الذي أظهر أكبرُ ما عثرت عليه فيه من إحصاءات ، غَلَبَةَ إطلاق القوافي وغَلَبَةَ كَسْرِها كليهما

عليه [41] . فأما الإطلاق فطريقة وَقْفِ الكلام العربي القديم ، جرى عليهـا وقـف الشعر العربي القديم ، ثم كان أحفظ لها من سائر أنواع الكلام العربـي الأسـرع تطورًا [42] ، وأما الكسر فأكثر أحوال الإعراب شيوعا – وإن لم يكن أكثرها أسبابا – وأحظاها بميل العربي ، وفي تخلصه بالكسر دليل بَيِّنٌ .

لقد عجب صاحب الإحصاء المذكور من غلبة القوافي المكسورة على رغم انحصار أسباب حدوث الكسر في الجر بالحرف ، والجر بالإضافة (بالمضاف) ، والجر بالتبعية (بالمتبوع) ! ولا تعويل على كثرة الأسباب وقلتها ، بل على مقدار حدوث السبب الواحد . ولقد وقعت بنصوص الجاحظ – وليس منها الـنص الأول المضموم القوافي كما سبق – أسباب الكسر الثلاثة السابقة ، وانضاف إليها سـبب رابع هو مناسبة ضمير المتكلم المضاف إليه ، على النحو التالي :

النص	أبياته	أسباب كسر قوافيها			
		الحرف	الإضافة	المناسبة	التبعية
2	5	2	2	1	×
3	8	4	4	×	×
4	3	1	2	×	×
5	4	1	3	×	×
6	6	6	×	×	×
7	5	3	2	×	×
8	4	2	1	1	×
9	3	1	2	×	×
10	10	1	4	1	4
11	6	×	6	×	×
المجموع	54	21	26	3	4

لقد رجع لسببي المناسبة والتبعية جميعا معا ، ثُمُنُ أحوال إعراب كلمات القافية فقط ، على حين رجع لسببي الجر بالحرف والجر بالإضافة سبعة أثمانها ؛ فلم يكنَ في قلة الأسباب مِنْ ضيق . بل قد انفرد جر الحرف بالنص السادس ، وجر الإضافة بالنص الحادي عشر ، بعد أن كانا تقاسما وحدهما النصين الثاني والثالث .

وكلمات هذه القوافي المكسورة كلها من المنزلة الثانية (زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه) السابق ذكرها ، انتهت جملها قبل أبياتها ؛ فاضْطُرَّ الجاحظ إلى أن يزيدها لتؤدي القافية وتزيد معنى الجملة نوعا من الزيادة ، تخصيصًا أو تعميما أو تغميضًا أو توضيحًا أو غيرها ؛ فأَوْغَلَ ببعضها في المعنى وأَجادَ [43] ، واستدعى بعضها فَأَرْدَأَ [44] . وكلمات قوافي النص الأول المضمومة كلها من المنزلة الأولى (إكمال نقص السابق) ، إلا الكلمة الثانية ؛ فهي من المنزلة الثانية (زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه) . والمنزلة الأولى منزلة عزيزة ، تدل على مُنَّة الشاعر وقدرته واستطالته وشجاعته ؛ فأما منته وقدرته فبكبحه جماح بيته وجملته المتصارعين بين يديه ، بحيث وافق تمام هذه تمام ذاك ، وأما استطالته وشجاعته فباستعماله التقديم والتأخير مطمئنا إلى فهم المعني .

فهل عَجَزَ الجاحظ عن ضَمِّ القوافي وإنزال كلماتها المنزلةَ الأولى ، أم تَهاوَنَ بكَسْرِها وإنزال كلماتها المنزلةَ الثانية ؟

لا ريب لدي في أنه تمسك بالمفارقة في مسلك المتطفلين على الثقافة ، حين يتبينون المسالك المُعَبَّدة الواضحة ؛ فيسلكونها وهم يظنون أنهم ينهجون للناس المناهج ، ولا سيما أن نص الخيلي الذي انفرد بالقوافي المضمومة وكلماتها ، انفرد من قبل ببحر البسيط !

إظْهارُ كَلِماتِ الصِّناعاتِ القافَوِيَّةِ في خِلالِ إخْفائِها

[30] من علامات وعي الشعراء قديما وحديثا لخصوصية أواخر الأبيات بروزا واتحادا ، أن يتخيروا للقوافي من النص أهم كلماته لديهم ، وليس أهم هنا

من كلمات صناعة الصانع المعين . ومن علامات وعي علماء الشعر قديما وحديثا أن يراعوا ذلك [45] .

ولقد خلت كلمات قوافي ستة نصوص كاملة ، من آثار صناعات أصحابها ، ولم تشتمل كلمات خمسة النصوص الباقية إلا على القليل : كلمتين اثنتين فقط من كلمات نص الخيلي الخمس ، وكلمة واحدة فقط من كلمات نص الطبيب الخمس ، وكلمة واحدة فقط من كلمات نص المؤدب الست ، وخمس كلمات فقط من كلمات نص الطباخ العشر ، وكلمتين اثنتين فقط من كلمات نص الفراش الست .

فكيف أغفل الجاحظ ما أغفل من خصوصية أواخر الأبيات وأهمية كلمات الصناعات ، وانتبه إلى ما انتبه ؟

إن لكلمات الصناعات غرابة دائمة وبشاعة جائزة ؛ فلا عجب أن يخفيها الجاحظ في طيات النصوص رعاية للمتلقي الكبير . ولكنها أعلام على صناعاتها ، لا غنى عنها ، ولا مفر منها ؛ فحضورها لازم !

وأعجب ما في تلقي الجاحظ لحضورها اللازم ، عدم أدائه القوافي بكلمات صناعات أي نص قل عن خمسة أبيات ، وضبطه الإخفاء بين الإظهار بمسافات محددة من النصوص غير المؤداة القوافي بكلمات الصناعات ، بين النصوص المؤداة القوافي بها (إظهار ، إظهار ، إخفاء ، إخفاء ، إخفاء ، إخفاء ، إظهار ، إخفاء ، إخفاء ، إخفاء ، إظهار ، إظهار ، إظهار) ، وعدم أدائه القوافي بأية كلمة قبيحة إلا ما كان من كلمة " الإسهال " التي وقعت بنص الطبيب لأنها لم يكن لها آنئذ من البشاعة مثل ما صار لها ، أو لأن الجاحظ تَعَمَّدَ أن يزلزل بها من وقار الطبيب الذي كان وما زال تِمْثالَ الحكمة !

تَوْحيدُ رِواءِ القَوافي في خِلالِ تَعْديدِها

[31] إذا كانت القافية المطلقة موصولةً بالصوت الصائت الطويل (المد) كما في مادة هذا البحث ، كان رَوِيُّها (صَوْتُها الصامت الذي قبل ذلك الصائت

الطويل) هو أظهر أصواتها وأظهر أصوات الكلمة التي تؤديها كذلك [46] ، وأثبتها بحيث تُنسَبُ إليه قصيدته ؛ فيقال لامية الشنفرى ، ولامية الطغرائي ، وسينية البحتري ، وتائية ابن الفارض ... . وعلى رغم أن أصوات اللغة العربية الصامتة وشبهها تستعمل رويا ، تفاوتت كَثْرَةً وسِطَةً وقِلَّةً ونَدْرَةً ، لتفاوتها قوة إسماعٍ وسَعَة ذخيرة [47] .

ولقد استعمل الجاحظ لرواء قطعه ، الراء ثلاث مرات في نصوص الخيلي والكناس والشرابي ، واللام مرتين في نصي الطبيب والمؤدب ، والدال أربع مرات في نصوص الخياط والزراع والخباز والحمامي ، والهمزة مرتين في نصي الطباخ والفراش .

إن الراء واللام والدال كثيرة الاستعمال رويا ، وإن الهمزة متوسطة الاستعمال رويا ؛ فهل عجز الجاحظ عن تنويع رواء القطع ولديه مادة وفيرة من الأصوات الكثيرة الاستعمال تُمَيِّزُ له الإحدى عشرة قطعة كلها بعضها من بعض ، ثم القطع قصيرة لو تجاوز الكثير الاستعمال في خلال تنويع رواء قوافيها إلى النادر الاستعمال ، لم يعجز ؟

ربما تمسك بمفارقة الجمع بين الصناع المختلفين كما فعل حين جمع بين كل طائفة ببحر واحد ، ولا سيما أن بعض ما جمع بينه الروي الواحد ، قد جمعه من قبل البحر الواحد ؛ فبين نصي الطبيب والمؤدب بحر الخفيف وروي اللام ، وبين نصوص الخياط والخباز والحمامي بحر السريع وروي الدال ، وبين نصي الطباخ والفراشي بحر الخفيف وروي الهمزة ، وهو نمط من مساعدة القافية للوزن .

وربما أراد توكيد رسالة العجز المترددة في نصوصه التي تغزل فيها عن الصناع المنقطعين من ثقافتهم المحتبسين في صناعاتهم ؛ فأدى قوافي مطلعي نصي الكناس والشرابي بكلمة " الهجر " ، ومطالع نصوص الخياط والخباز والحمامي ، بكلمة " الصد " ، وأدى قوافي بعض أبيات نص الزراع بكلمة " الصد " السابقة

نفسها ، وأدى قوافي بعض أبيات نصوص الخيلي ثم الطبيب والمؤدب ثم الطباخ والفراش ، بكلمات من كلمات صناعاتهم رائية الآخر ثم لاميته ثم همزيته ؛ فراعاها فيما يكون روي قِطَعِها .

وفي ذلك كذلك تفسير تَكَوُّنِ قوافي النصوص كلها من مقطعين طويلين ، حتى جرى عليها لقب المتواتر الذي يجري على كل قافية كان بين ساكنيها متحرك واحد - وتفسير كون أول مقطعيها طويلا مفتوحا في خمسة نصوص منها ، حتى جرى على القافية اسم " مُرْدَفَة " الذي يجري على كل قافية ذات ردف ، وطويلا مغلقا في ستة نصوص منها ، حتى جرى على القافية اسم " مُجَرَّدة " الذي يجري على كل قافية لا ردف لها ولا تأسيس [48] .

ولقد كانت قافية نص واحد من الخمسة المردفة ، مردفة بواو المد التي لم تشاركها ياء المد المعهودة في نص الخيلي الأول ، من باب لزوم ما لا يلزم ، استفتاحًا بإثارة المتلقي بظاهرة نادرة ! ثم كانت قوافي النصوص الأربعة الأخرى مردفة بالألف ؛ فكأن الجاحظ لا يرتاح لردف يتغير ، فأما الألف فمعروف بعدم تغيره ، وأما الواو فقد لزمها .

خاتمةٌ

[32] لما كان عروض الشعر العربي نظاما صوتيا لغويا عربيا اصطناعيا طارئا على الأنظمة اللغوية العربية الطبيعية ، يصير به نتاج الشاعر بنيانا ذا وجهين متداخلين : عروضي يسمى " قصيدة " ، ولغوي يسمى " نصا " ، وكان إخلاءُ البحث عن أحد هذين الوجهين من البحث عن الوجه الآخر ، الواقعُ المستمرُّ في علم العروض ، إجحافًا بحق الشعر وإفسادًا لعمل الشاعر - كانت الدراسة النصية العروضية هي مستقبل علم العروض ، بالاعتماد على القصائد الكاملة ، والتنبيه على خصائصها الصوتية العروضية المعوّل عليها في تمييز أنواع الشعر ، ثم التوصل إلى أفكارها البنائية المعوّل عليها في أداء رسائل النصوص الشعرية وتلقيها .

ولقد رأيت في دراسة نصوص الجاحظ الشعرية التي تغزل بها عن القُوّادِ الصُنّاعِ المنقطعين من ثقافتهم المحتبسين في صناعاتهم ، دراسةً نصيةً عروضيةً – وَجْهًا من السعي إلى مستقبل علم العروض المرجوّ ، مُؤَيِّدًا بمقام الجاحظ الثقافي العربي العالي الكريم ، وبغرابة هذا الجانب المهمل من بيانه ، ولا سيما أن " الْعِنايَةَ بِالْمُهْمَلِ " إحدى شعب كتابته الجديدة الثلاث ، السابقة الذكر في الفقرة الخامسة !

لقد استبطنتُ أسرار اختيارات الجاحظ الأولية التي حددت معالم مادة البحث ، ثم ضبطت هذه المادة ووصفتها كل وصف وكل ضبط يحتاج إليهما البحث ، وأوردتها مرتبة ترتيب الجاحظ لها ، حتى تتجلى خصائصها التي انبنت عليها أفكارها التالية :

1. في مقدار القطعة ملاءمة واضحة للتمثل والترفيه الممتزجين في هذا المقام .
2. في خفاء علاقة كلمات النص (طوله) الطَّرْديَّة بكلمات صناعته ، تمييز الإحاطة بالشيء من النشاط له ، أو تصوير اختلاف الظاهر والباطن الذي لا يسلم منه أحد .
3. في تخليل النصوص الطويلة بالنصوص القصيرة ، ترجيح منطق التَّرْفيه عن المتلقي ، على منطق التأليف .
4. في ترتيب النصوص على حسب صناعاتها ، رعاية مكانة المتلقي .
5. في علاقة جمل النص بأبياته وأشطارها ، تصوير وقوف غير المثقفين عند ظاهر تنبيهات العلماء ونصائحهم وتوجيهاتهم .
6. في توحيد رسائل النصوص ، نفي للصناع في خلال إثباتهم .
7. في توحيد بحور النصوص في خلال تعديدها ، جمع بين بعض الصناعات المختلفة على معنى التوافق مرة ، وعلى معنى التجاري مرة ثانية ، وعلى معنى التضاد مرة ثالثة .

8 في استعمال بحرين حديثي الشيوع ، جمع بين الغفلة عن حقيقة الغزل وبين الانتباه لاجتهادات الشعراء !

9 في بطء الحركة العروضية الذهنية ، أثر طبيعة عمل الذهن التأصيلي (الترسيخي التثبيتي) ، وفي سرعة الحركة العروضية الواقعية أثر انفساح مجال التوليد الممكن على حسب مقاصد التعبير .

10 في مراتب حركات الأبحر الواقعية ، ما يدعو إلى إعادة النظر فيما فسر به بعض العروضيين أسماءها .

11 في تصاعد الحركات العروضية الواقعية ، أَثَرُ الحَماسة للعمل والطَّرب للتوفيق .

12 في كسر قوافي النصوص وزيادة كلماتها ، تصوير المتطفلين على الثقافة ، يَتَبَيَّنونَ المسالك المُعَبَّدَةَ الواضحة ؛ فيسلكونها وهم يظنون أنهم ينهجون للناس المناهج !

13 في إظهار كلمات الصناعات القافوية في خلال إخفائها ، حسن مراعاة مكانة المتلقي الكبير ومكانة كلمات الصناعات ، كلتيهما جميعا معا .

14 في توحيد رواء القوافي في خلال تعديدها ، جمع بين الصناع المختلفين ، وتصوير لعجزهم الشامل !

فإذا كان من الشعبة الأولى من شعب كتابة الجاحظ الثلاث التي استحدثها " العنايَةِ بِالْمُهْمَلِ " ، أصلُ احتفازه إلى التَّغَزُّلِ عن الصُّنّاع ، فمن الشعبة الثانية " تَأَمُّلِ الْمُفارَقاتِ " التي تُجَهِّزُ لِطَبيعَتِه الساخِرَةِ مادَّةَ عَمَلِها ، الأفكارُ الثانية والخامسة والسادسة والسابعة والثامنة والثانية عشرة والرابعة عشرة السابقات ، ومن الشعبة الثالثة " التَّرْفيهِ عَنِ الْمُتَلَقّي " التي تضمن لعمله القبول والشيوع والبقاء ، الأفكارُ الأولى والثالثة والرابعة والحادية عشرة والثالثة عشرة السابقات .

حَواشي الفَصْلِ الرّابِعِ

1 هكذا ، والصواب – إن شاء الله – " من العلة " .

2 التبريزي : 22-23 .

3 التبريزي : 146 ، 147 ، 149 ، 157 .

4 الجاحظ : ب= 381/1 ، وهي " رِسالَةٌ في صِناعاتِ القُوّادِ " .

5 الحوفي : 99 .

6 نفسه : 94 .

7 الجاحظ : ب= 393/1ح .

8 ابن منظور : قدر .

9 لا اعتراض على اختيار " المُؤَدِّبَ " ، بأنه من أهل الاختصاص ؛ فلم يكن أهون شأنا على القدماء من كثير من مؤدبي الصبيان ، حتى صاروا مضرب مثلهم في الحمق ، مما خالطوا الصغار ! قال ابن الجوزي – 135 – : " الباب الثاني والعشرون في ذكر المغفلين من المعلمين . وهذا شيء قل أن يخطئ ونراه مطردا ، ولا نظن السبب في ذلك إلا معاشرة الصبيان " ، ثم روى عن الجاحظ قوله : " كان ابن شبرمة لا يقبل شهادة المعلمين . وكان بعض الفقهاء يقول : النساء أعدل شهادة من معلم " !

10 هو " الخمّارة " ، وهي كلمة مولدة في زمانه ، وقعت في بعض شعر أبي نُواسٍ الحَكَميّ المعاصر للجاحظ .

11 الحوفي : 93-95 .

12 ناصف : 63-96 .

13 الجاحظ : ب= 382/1 . والقت من علف الدواب ، والمعذور المشدود بالعذار وهو السير الذي يكون عليه اللجام ، والجل لباس تلبسه الدابة

لتصان به ، والمأسور المشدود بالإسار وهو الحبل ، والشكال ما تشد به قوائم الدابة .

14 الكلمة الكتابية كل كيان كتابي محوط من جانبيه بمسافتي بياض ، يعده الحاسوب كلمة واحدة ، مفردا كان أو مركبا ، ولا بأس بهذا هنا ما دام مُعَمَّمًا ، بل فائدته واضحة .

15 الجملة كل مركب لغوي من عُنْصُرَيْن مُؤَسِّسَيْن بينهما علاقة إسناد ، ربما انضافت إليهما كليهما أو إلى أحدهما عَناصر أُخْـرى مُكَمِّلَـة (مُتَعَلِّقاتٌ) ، وربما انضافت إلى تلك العناصر كلها أو إلـى بعضـها عَناصرُ أُخرى مُلَوِّنَةَ (أَدَواتٌ) ، ولا أثرَ للكتابية في الجملة كما كان في الكلمة .

16 البيت مركب عروضي من تفاعيلَ مُحَدَّدَةٍ ، أَصِلُ ما بينها إذا كَتَبْتُـه إجراءً لعلم الشعر ، وأَفْصِلُ ما بينها إذا وَزَنْتُه إجراءً لعلم العروض .

17 كلمة القافية ما أدّاها من عناصر الجملة ، كلمة كان ، أو أكثر ، أو أقل ؛ فيكون في " كلمة " هنا توسع اصطلاحي لا مشاحة فيه .

18 السابق : 383/1 ، والدستج نوع من الآنية ، والقـولنج والبِرسـام – ومنه اسم المفعول " مبرسم " الذي في الـنص – مَرَضـان ، وابـن ماسويه المذكور في النص بابن ماسوه ، هو أبو زكريا يحيى الطبيب المعاصر للجاحظ ، وبقراط وجالينوس طبيبان يونانيان مشهوران .

19 السابق : 1/384-385 ، والدروز مواضع الخياطة جمع دَرز التـي نسب إليها " الدرزي " المغيَّر في اللهجة المصرية إلى " ترزي " ، والبايكة رباط السروال ، ولما كان الطيلسان من الألبسـة المعروفـة أُرَجِّحُ أن تكون الشوزكتان لباسًا كذلك من لِفقَيْنِ ، والجربـان جيـب القميص .

20 السابق : 1/385-386 ، والكراب مواضع من الأرض ربما كانت صدور الأودية ، والسرجين الذي في " سرجن " الذي في النص ، سماد – واليرقان دود يصيب الزرع .

21 السابق : 1/386-387 ، والسرجين السماد وما زال وقودا ، والمحراك أداة تحرك بها النار ، والجرادق الأرغفة .

22 السابق : 1/387-388 ، والرقم رمز الكتابة للعدد ، والمشق سرعة الكتابة ومد الحروف ، والسلال السل ، ولاق الدواة أصلح مدادها ، والكرسف القطن وكانوا يجعلونه هو أو الصوف في الدواة ، والإشعال شدة تسويد لوح الكتابة .

23 السابق : 1/388-389 ، والنورة حجر الحلاقة ، والأتون الموقد ، والزنبيل القنديل ، والخطمي نوع من النبات يغسل به الرأس ، فأما النخالة فربما كانت بقايا تُفْسِدُ الاغتسال بالخطمي .

24 السابق : 1/389-390 ، وتسلح تُخْرِجُ ، والفقحة الدبر ، وبنات وردان من الخنافس .

25 السابق : 1/390 ، والنبذة النبيذة ، والقرابات نوع من الآنية .

26 السابق : 1/391-392 ، والفالوذ واللوزينج والجوزينج والخبيصة والسكباج والجوذابة والبزماورد أطعمة ، والنرسيان من أجود التمر ، والغضارات الصِّحاف الطينية .

27 السابق : 1/ 392-393 ، وكسح كنس ، والمرافق المخدات ، والمسوح أكسية الشَّعر ، والمتكأ ما يتوكأ عليه لطعام أو شراب أو حديث ، والمطارح المفارش ، والعبارة في البيت الخامس " فرش البحر " ، وصوابها – إن شاء الله – ما أثبتُّه ، ولا سيما أنْ قد علق المحقق العلامة على البيت الثالث قوله : " في الأصل ومخطوط الطراز : { لي بيوت } ، صوابه في مطبوع طراز المجالس " ، الذي

يقوي ذلك التصويب ؛ إذ ربما التبس الثالث بالخامس بلا أنفة من ركاكة التكرار ؛ فقد بنيت عليه النصوص كلها !

28 ابن رشيق : 186/1 ، 187 ، 189 .

29 السابق : 186/1 .

30 الحوفي : 27 ، وابن رشيق : 188/1 .

31 القالي : 269/1 ؛ فقد دل بما رواه من نهي الأحنف بن قيس (أحلم العرب) ، عن ذكر النساء والطعام في المجالس ، على كثرة التفكه بذكرهما .

32 ثعلب : 66 .

33 ابن رشيق : 117/2 ، عن الحاتمي .

34 شاكر : 1165/2 ، وقد أفاض في هذا المعنى بمقالاته " المتنبي ليتني ما عرفته " من هذه الجمهرة .

35 كما فعل أحمد بن سليمان المعري بـ" لزوم ما لا يلزم " ، وراشد بن خميس الحبسي بديوانه ، وكلاهما مكفوف البصر .

36 ابن الشيخ : 256 .

37 الأخفش : 164 ، والفارابي : 1089-1090 . وعلى حين قاس أولهما السكون بالحركة ، قاس آخرهما الحركة بالسكون ، من دون أن تتغير الحقيقة الصوتية المقيسة !

38 صَحَّحْتُ كسور الأرقام حتى يقبلها الحاسوب .

39 التبريزي : 22 ، 39 ، 95 ، 109 .

40 الجاحظ : أ- 88/3 .

41 النطافي : 231-338 .

42 صقر : 165-167 .

43 ابن رشيق – 57/2 – فقد جعل الإيغال ضربا من المبالغة " إلا أنه في القوافي خاصة لا يعدوها ، والحاتمي وأصحابه يسمونه التبليغ ، وهو تفعيل من بلوغ الغاية ، وذلك يشهد بصحة ما قلته " ، ثم روى عن الأصمعي قبل ذلك بزمان ، قوله في نعوت أشعر الناس : إنه الذي "ينقضي كلامه قبل القافية ، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى (...) نحو ذي الرمة بقوله :

قِفِ الْعيسَ في أَطْلالِ مَيَّةَ وَاسْأَلِ   رُسومًا كَأَخْلاقِ الرِّداءِ الْمُسَلْسَلِ

فتم كلامه ، ثم احتاج إلى القافية " المسلسل " فزاد شيئا ، وقوله :

أَظُنُّ الَّذي يُجْدي عَلَيْكَ سُؤالُها دُموعًا كَتَبْديدِ الْجُمانِ الْمُفَصَّلِ

فتم كلامه ، ثم احتاج إلى القافية فقال " المفصل " فزاد شيئا أيضا " . أراد بـ" احتاج إليها " رغبته في أن يشتمل عليها الكلام المنقضي ، ومحاولته ذلك . والمُسَلْسَل الرديء النسج ، والمُفَصَّل المفرّق ، وفي الزيادة الأولى مبالغة في وصف ديار الحبيبة بالبلى ، وفي الزيادة الثانية تدقيق في تشبيه الدموع بالجمان .

44 السابق : 73/2 ؛ فقد جعل للاستدعاء بابا قال في أوله : " هو ألا يكون للقافية فائدة إلا كونها قافية فقط فتخلو حينئذ من المعنى (...) وما أعجب السيد الحميري في قوله :

أُقْسِمُ بِالْفَجْرِ وَبِالْعَشْرِ وَالشَّفْعِ وَالْوَتْرِ وَرَبِّ لُقْمانِ (...)

مُحَمَّدٌ وَابْنُ أَبي طالِبٍ وَالْوَتْرُ رَبُّ الْعِزَّةِ الْباني (...)

فانظر إلى قوله (رب لقمان) ما أكثر قلقه وأشد ركاكته ! وأما قوله " الباني " فقد خرج فيه من حد اللين والبرد ، وتجاوز فيه الغاية في ثقل الروح ، والله حسبه " ! فرب لقمان رب كل شيء ومليكه ، الباني والهادم ، وليس في إضافة هذا أو ذاك من فائدة ، بل نقص يفسد ما ربما استقام له قبله .

45 الطرابلسي : 248 ، 455 ، 456-457 ، 518- 519 ؛ فلقد كان من فطنته لكون هذا الموضع من البيت وجملته مجتمع أبرز مميزات الشعر العربي ، أن احتكم إليه وإلى خصائصه كلما استعصت عليه العلل والأحكام .

46 إنما كان روي هذه القافية عندئذ أظهر ، لأنها إذا وصلت بصوت صامت ضعيف طاقة الإسماع ، فالتزم الشاعر قبله صوتا صامتا قوي طاقة الإسماع ، يكون هو الروي ، والضعيف هو الوصل – أخذ الوصل عندئذ من درجة ظهور الروي ، وحَدَّ من مداه ، كما في مثل مطلعي لاميتي المتنبي الشهيرتين :

" إِنَّ هذا الشِّعْرَ في الشِّعْرِ مَلَكْ سارَ فَهْوَ الشَّمْسُ وَالدُّنْيا فَلَكْ "

" أَحْيا وَأَيْسَرُ ما قاسَيْتُ ما قَتَلا وَالْبَيْنُ جارَ عَلى ضَعْفي وَما عَدَلا "

فقافيتاهما " يا فلك " ، و" ما عدلا " ، ورويّاهما كلتيهما اللام – وإن ظُنَّ في الأولى الكاف حتى صنفت به القصيدة في باب الكاف ! – ولكنه أظهر في الآخرة منه في الأولى .

47 المعري : 4/1 ، وأنيس : 248 . وإن كانت حركة الروي (الصوت الصائت الذي يليه وصلا) ترفده بطاقة إسماع طارئة ؛ فتقويه ، وسكونه يمنعه منها ويتركه لنفسه ، وهو ما لم يكن بمادة هذا البحث كما سبق .

48 الردف ألف أو واو أو ياء ، ساكنات قبل الروي ، والتأسيس ألف بينها وبين الروي متحرك ، ولوجوب تحرك هذا المتحرك لا يتأتى ردف مع تأسيس .

كُتُبُ الفَصْلِ الرّابِعِ

- ابن الجوزي (أبو الفرج عبد الرحمن بن علي) : " أخبار الحمقى والمغفلين " ، طبعته الطبعة الأولى في 1983م ، ونشرته مكتبة زاهد القدسي بالقاهرة .
- ابن رشيق (أبو علي الحسن الأزدي) : " العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده " ، حققه محمد محيي الدين عبدالحميد ، وطبعته الطبعة الخامسة في 1401هـ= 1981م ، ونشرته دار الجيل ببيروت .
- ابن الشيخ (جمال الدين) : " الشعرية العربية " ، ترجمه مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ ، وطبع الطبعة الأولى في 1996م ، ونشرته دار توبقال بالدار البيضاء .
- ابن منظور (أبو الفضل محمد بن مكرم المصري) : " لسان العرب " ، طبعته ، ونشرته دار المعارف بالقاهرة .
- الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة) : " كتاب العروض " ، حققه الدكتور أحمد عبد الدايم ، وطبعته في 1409هـ=1989م ، مطبعة العمرانية بالقاهرة .
- أنيس (الدكتور إبراهيم) : " موسيقى الشعر " ، طبع الطبعة السادسة في 1988م ، ونشرته مكتبة الأنجلو المصرية .
- التبريزي (أبو زكريا يحيى بن علي الشيباني الخطيب) : " الكافي في العروض والقوافي " ، طبعته مطبعة المدني ، ونشرته مكتبة الخانجي بالقاهرة .
- ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى) : " قواعد الشعر " ، حققه الدكتور رمضان عبد التواب ، وطبع الطبعة الثانية في 1955م ، ونشرته مكتبة الخانجي بالقاهرة .
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) :

  أ- " الحيوان " ، حققه الأستاذ عبد السلام هارون ، وطبع في 1356هـ=1938م .

  ب- " رسائل الجاحظ " ، حققه الأستاذ عبد السلام هارون ، وطبع الطبعة الأولى في 1399هـ=1979م ، ونشرته مكتبة الخانجي بالقاهرة .
- الحبسي (راشد بن خميس بن جمعة بن أحمد) : " ديوانه " ، طبعته الطبعة الثانية في 1412هـ= 1992م ، وزارة التراث القومي والثقافة بسلطنة عُمان .
- الحوفي (الدكتور أحمد محمد) : " الجاحظ " ، طبعته الطبعة الأولى في 1980م ، ونشرته مكتبة دار المعارف بالقاهرة .

- شاكر (محمود محمد شاكر) : " جمهرة مقالاته " ، طبعته الطبعة الأولى في 2003م ، الشركة الدولية للطباعة ، ونشرته مكتبة الخانجي بالقاهرة .
- صقر (الدكتور محمد جمال) : " علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي " ، طبعته الطبعة الأولى في 1421هـ=2000م ، مطبعة المدني بالقاهرة .
- الطرابلسي (الدكتور محمد الهادي) : " خصائص الأسلوب في (الشوقيات) " ، طبع في 1981م ، ونشرته الجامعة التونسية .
- الفارابي (أبو نصر محمد بن طرخان) : " كتاب الموسيقى الكبير " حققه غطاس عبد الملك خشبة ، وراجعه الدكتور محمود أحمد الحفني ، وطبعته دار الكاتب بالقاهرة .
- القالي (أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي) : " كتاب الأمالي " ، راجعته لجنة إحياء التراث العربي ، وطبع الطبعة الثانية في 1407هـ=1987م ، ونشرته دار الجيل ودار الآفاق الجديدة ببيروت .
- المعري (أبو العلاء أحمد بن سليمان) : " لزوم ما لا يلزم " ، حققه إبراهيم الإبياري ، وطبع الطبعة الثانية في 1402هـ=1982م ، ونشرته دار الكتب الإسلامية بالقاهرة ودار الكتاب اللبناني ببيروت .
- ناصف (الدكتور مصطفى) : " محاورات مع النثر العربي " ، طبعته الطبعة الأولى في 1417هـ=1997م ، مطبعة الرسالة التجارية ، ونشره المجلس الوطني الكويتي للثقافة والفنون والعلوم والآداب ، العدد 218 من سلسلة عالم المعرفة .
- النطافي (الدكتور محمد نيب) : " حركة الروي في الشعر العربي " ، بحث نشرته في 1982م ، مجلة كلية الآداب بجامعة الملك سعود ، بعددها التاسع .

الْفَصْلُ الْخامِسُ
كَسْرُ الْوَزْنِ
بَيْنَ أَبي تَمّامٍ وَالْبُحْتُرِيِّ

الْمُقَدِّمَةُ

عَمَلُ مُتَلَقِّي الشِّعْرِ عَكْسُ عَمَلِ الشَّاعِرِ

[1] يُكَوِّنُ الشاعر مُرَكَّباتِ قصيدته الصَّوْتِيَّةِ اللغَوِيَّة ، ويُكَرِّرُها عَلى نَحْـوٍ خاصٍّ يُدْرِكُه المتلقي الخبير ويَرْتاحُ لَه ؛ فيُكَوِّن من أصواتٍ مُبْهَمَةٍ مَقاطِعَ ، ومن المقاطع تفاعيلَ ، ومن التفاعيل أشطارًا ، ومن الأشطار أبياتًا مترابطة ، لا تَتَكَوَّنُ حتى يُكَوِّنَ من أصواتٍ دالَّةٍ مَقاطِعَ ، ومن المقاطع كلمًا ، ومن الكلم جملًا ، ومـن الجمل فِقَرًا مترابطة .

حتى إذا ما فرغ الشاعر من عمله أقبل متلقي الشعر يُفَكِّـكُ فقـرَ نصـه المترابطة عن جملها ، وجملَ فقره عن كلمها ، وكلمَ جمله عن مقاطعها ، ومقاطعَ كلمه عن أصواتها الدالة ، حتى يتبين كيف كَوَّنَ أبياتَ قصـيدته المترابطـة مـن أشطارها ، وأشطارَ أبياته من تفاعيلها ، وتفاعيلَ أشطاره من مقاطعها ، ومقـاطعَ تفاعيله من أصواتها المبهمة .

ولا ريب في دلالة ما سبق على أن عمل المتلقي عكس عمل الشاعر ؛ فإذا كان العروض رائد اللغة في عمل الشاعر ، فاللغة رائدة العـروض فـي عمـل المتلقي ، ولكن غايتهما واحدة : النَّحْوُ الخاصُّ الْمُـدْرَكُ الْمُـرِيحُ ، فـي تَكـوين الْمُرَكَّباتِ الصَّوْتِيَّةِ اللُّغَوِيَّةِ وفي تَكْرارِها .

وكما يتفاوت الشعراء قوَّةً وقُدْرَةً يتفاوت المُتَلَقّونَ ، ولا تستمر أبدا حظـوةُ الشعراء بأمثالهم من المتلقين ، ولا حظوةُ المتلقين بأمثالهم من الشعراء ؛ فما أكثر ما ندم الشاعر القوي القدير أنْ ضَيَّعَ شعره بين متلقين ضَعَفَةٍ عَجَزَةٍ يَعُدّون قبيحًـا ما ليس بالقبيح ، وما أكثر ما ندم المتلقي القوي القدير أن ضَيَّعَ عقله بين شـعراء ضَعَفَةٍ عَجَزَةٍ يَعُدّونَ حسنًا ما ليس بالحسن !

نَقْدُ الْآمِديِّ وَزْنَ شِعْرَيْ أَبي تَمّامٍ وَالْبُحْتُرِيِّ

[2] لقد جعل الآمدي (– 370هـ) من أبواب " الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري " ، بابا لأبي تمام (188–228هـ) " فيما كثُرَ في شعره من الزِّحاف واضْطِرابِ الْوَزْنِ " ، استفتحه بقول خصومه : " إن شعر أبي تمام بالخطب والكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم " [1] ، ثم أورد فيه سبعة أبيات : ثلاثة من الطويل ، وثلاثة من المنسرح ، كثيرة الزحاف ، قال فيها : " هذه الزحافات جائزة في الشعر وغير منكرة إذا قلّتْ . فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه ، فإن هذا في غاية القبح ، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالكلام الموزون " [2] – وواحدًا من البسيط ، فيه مع الزحاف كسر نبه عليه من دون أن يستعمل مصطلحه ، ثم قال في آخر الباب : " مثل هذه الأبيات في شعره كثير إذا أنت تتبعته ، ولا تكاد ترى في أشعار الفصحاء والمطبوعين على الشعر من هذا الجنس شيئا " [3] .

وكذلك جعل للبحتري (204–284هـ) بابا " في اضطراب الأوزان " ، استفتحه بقياسه إلى أبي تمام قائلا : " ما رأيت شيئا مما عيب به أبو تمام إلا وجدت في شعر البحتري مثله ، إلا أنه في شعر أبي تمام كثير وفي شعر البحتري قليل " [4] ، ثم أورد فيه بيتين من الخفيف منكسرين مزاحفين ، هَوَّنَ مِنَ انكسارهما برواية روى بها أحدهما ووَجّه وَجْهَ به الآخر ، لا انكسار معهما ، ولم يأبه لزحافاتهما .

لقد تَمَثَّلَ بالآمدي في البابين مِثالُ الْمَيْلِ عن شعر أبي تمام إلى شعر البحتري ، الذي كان من مظاهره :

1 تصريحه في عنوان باب أولهما بوقوع اضطراب الوزن فيه ، وتعميمه في عنوان باب آخرهما ذِكْرَ ذلك ، كارها أن يمس باسم اضطراب الوزن شعره ؛ فهو يذكره وكأنه شيء مما يقع في الشعر عادة !

2 إيحاؤه بطريقة قياس وقوع اضطراب الوزن في شعر البحتري إلى وقوعه في شعر أبي تمام ، أنها جناية أستاذه عليه التي ينبغي ألا يؤاخذ بها ، بل أن يُستَحسَنَ معها أنه قَلَّلَ منه ، على رغم اختلاف مظاهر اضطراب شواهده بينهما اختلافا شديدا لا تظهر معه أستاذية ولا تلمذة !

3 إكثاره شواهده من شعر أبي تمام ، وإقلاله نظائرها من شعر البحتري .

4 تعديده أبحر شواهده من شعر أبي تمام ، وتوحيده بحري شاهديه من شعر البحتري .

5 استقباحه الزحافات الجائزة الكثيرة في شعر أبي تمام ، دون الواقعة في شعر البحتري .

6 توجيهه شاهديه من شعر البحتري بما يُسَلِّمُهما ، دون شواهده من شعر أبي تمام .

نَقْدُ الْمَعَرِّيِّ وَزْنَ شِعْرَيْ أَبِي تَمَّامٍ وَالْبُحْتُرِيِّ

[3] ثم وضع المعري (363–449 هـ) في مشكل شعر أبي تمام كتابه " ذِكْرى حَبيبٍ " ، الذي لم نعرف منه إلا ما نقله عنه التبريزي في أثناء شرحه لديوان أبي تمام – يدفع به عنه ضعف الرواة وجهل الناسخين الذين باعدوا بين المتلقين وبينه [5] ، وذهب في الانتصار له إلى آخر المدى ، حتى إنه كان إن رابَتْه كلمةٌ من شعره اتَّهَمَ نَفْسَه ، قائلا : " يجوز أن يكون أبو تمام سمعها في شعر قديم ، لأنه كان مستبحرا في الرواية " [6] ، وإن رابه انكسارٌ وَجَّهَه على غير ظاهره ، قائلا : " يجب أن يكون الطائي لم يفعل ذلك ، لأنه معدوم في شعر العرب ، والغريزة له منكرة " [7] . ولقد وَرِثَ ذلك تلامذته ، حتى إنه لما راب التِّبْريزيَّ شَيْءٌ من شعر أبي تمام قال : " يجوز أن يكون الطائي سمعه في الشعر القديم ، أو اجترأ على المجيء به لعلمه أن مثله كثير " [8] !

ووضع المعري كذلك في مشكل شعر البحتري كتابه " عَبَثَ الْوَليد " ، يبين به ما وجد في بعض نسخ شعره التي حصلت له ، من الأغلاط والأخطاء

والضرائر والكسور [9] ، وذهب في الانتقاص منه إلى أن قال وكأنه يتعقب الآمدي : " لأبي عبادة في شعره عجائب ، وما أظنه كان يستحسن مثل هذا الزحاف ، على أن الكسر قد وجد في ديوانه ، وهو شر من الزحاف " [10] ، وقال : " وقد روي عن أبي عبادة في هذاه الوزن خاصة ، كسر في غير موضع ، وقد مر ذكر ذلك " [11] .

لقد تَمَثَّلَ بالمعري في الكتابين مِثالُ المَيْلِ عن شعر البحتري إلى شعر أبي تمام ، الذي كان من مظاهره :

1 تصريحه في عنوان كتابه في مشكل شعر البحتري ، بنسبة النَّزَق إليــه ، وتلميحه في عنوان كتابه في مشكل شعر أبي تمام ، بنسبة الوَقارِ إليــه ، وإن احتمل الوليد في ذلك أن يكون الصبي الذي صادف مجموعَ شعره فيما صادف مما يلعب به [12] .

2 خضوعه لما يرتاب فيه من شعر أبي تمام ، ، وجرأته على ما يرتاب فيه من شعر البحتري ، وكأن نسخة ديوان أبي تمام منزهة عما أصاب نسخة ديوان البحتري [13] .

ضَرورَةُ الْبَحْثِ عَنْ حَقيقَةِ كَسْرِ الْوَزْنِ في شِعْرَيْ أَبي تَمّامٍ وَالْبُحْتُرِيِّ

[4] ينبغي أن يكون كسر الوزن هو تَغْييرَ تَكوينِ مُرَكَّباتِ الْقَصيدَةِ الصَّوْتيَّةِ اللُّغَويَّةِ ، أو تغييرَ تَكْرارِها ، أو تَغْييرَهما جَميعًا مَعًا ، عن النَّحْوِ الخاصِّ فيهمـــا ، تغييرًا يعوق إدراك المتلقي للوزن وارتياحه له . والزحاف والعلة أخوا الكســـر ، ولكن التغيير فيهما اطَّرد من الشعراء إلى المتلقين ؛ فظلوا يدركون معـــه الـــوزن ويرتاحون له ، فأما التغيير في الكسر فَشَذَّ من الشعراء إلى المتلقين ؛ فلم يـــدركوا معه الوزن ولم يرتاحوا له ؛ فالإدراك والارتياح أَثَران اجْتِماعيّان .

ولقد قضى الآمدي على شعر أبي تمام من كسر الوزن – وإن لم يُصَـــرِّحْ بمصطلح الكسر – بما نَزَّه عنه " أشعار الفصحاء والمطبوعين علـــى الشـــعر " ، وشعرَ البحتري الجاريَ عنده مجراها . ثم قضى المعري على شعر البحتري مـــن كسر الوزن نفسه ، بما نَزَّه عنه شعرَ أبي تمام الجـــاريَ عنـــده مجـــرى أشـــعار

الفصحاء والمطبوعين على الشعر ، فاكتمل بينهما من التناقض ما يدعو إلى البحث عن كسر الوزن في ثلاثة دواوين من الشعر :

1 ديوان شعر أبي تمام .

2 ديوان شعر البحتري .

3 ديوان " أشعار الفصحاء والمطبوعين على الشعر " ، قبل أبي تمام والبحتري .

ومن أجل تقييد مطلق الديوان الثالث ، رأيت أن أنظر فيما ذكره الأصفهاني (284-356هـ) المولود سنة وفاة البحتري ، بكتابه " الأغاني " ، مستثنيا منه شعري أبي تمام والبحتري .

ولقد كان من منهجي أن أبني الفصل من البحث على نوع الكسر الواقع بشعري أبي تمام والبحتري أحدهما أو كليهما ، ثم أستطرد فيه إلى شعر سلفهما من شعراء " الأغاني " . ولكنني لم أقطع القول بذلك حتى نفيت أخطاء كثيرة لم تكن لتنتفي من الكسر إلا بتأمل طويل ، وقَدَّمْتُ لها فصلا بين يدي فصوله .

ولقد كان من آثار تداخل العروض والأصوات والموسيقا ، أن تداخلت مصطلحات علومها ؛ فأشرتُ عَفْوًا إلى عناصر المركبات في بحثي هذا العروضي ، برموز عروضية (أسباب ، أوتاد ، تفاعيل ...) ، ورموز صوتية (س = صوت ساكن صامت ، ح = صوت حركة صائت ، سح = مقطع قصير ، سحح = مقطع طويل مفتوح ، سحس = مقطع طويل مغلق ...) ، ورموز موسيقية (د = نَطْقَة متحرك ، ن = صَمْتَة ساكن) .

كَسْرُ الْخَطَأ

شِعْرُ أبي تَمّامٍ نِصْفُ شِعْرِ الْبُحْتُرِيِّ

[5] يوزع الجدول الأول من الملحق ، قصائد أبي تمام والبحتري على بحورها ، ويحدد لقصائد كل بحر أبياتها ؛ فعلى حين ينبغي في بيان منزلة البحر

مراعاة عدد القصائد لا عدد أبياتها ، ينبغي في بيان منزلة الأخطاء والكسور مراعاة عدد الأبيات لا عدد قصائدها ؛ إذ لا علاقة لخطور أصل الوزن للشاعر بطول القصيدة ، أما الأخطاء والكسور فإن لها في التطويل مجالا واسعا .

مُدَّةُ حَياةِ البحتري ضِعْفُ مُدَّةِ حياة أبي تمام ، وقصائده ضعف قصائد أبي تمام تقريبا ، وأبيات قصائده أكثر قليلا من ضعف أبيات قصائد أبي تمام ؛ فربما كانا في الاشتغال بالشعر سَواءً ، إلا أن مضاعفة مدة حياة البحتري ضاعفت مقدار شعره ، ولكنني أحب دائما أن أذكر اشتغال أبي تمام بالعلم اشتغالا أخضع له مثل أبي العلاء المعري ؛ فلا ريب في أنه شَغَلَه عن كثير من الشعر .

مَنَازِلُ الْبُحورِ في شِعْرِ أَبي تَمّامٍ وَالْبُحْتُرِيِّ

[6] وكما يدل قياس مقدار شعر كل منهما إلى مدة حياته ، على اشتغالهما بالشعر اشتغالا واحدا يجري فيه التلميذ مجرى أستاذه ، ينبغي أن يكون اتفاقهما على البحور التي قالا فيها بحيث لم ينفرد أي منهما ببحر ، أحد معالم الأستاذية والتلمذة التي بينهما ، وأن يزيده بيانا الاطلاع من الجدول الثاني على حقائق منازل هذه البحور لديهما قياسا إلى منازلها قبلهما في شعر القرن الهجري الأول [14] .

لقد راجع أبو تمام والبحتري جميعا ، أبحر الهزج والسريع والمجتث ؛ فشرحا من معنى استيعاب تراث الفن ، كيف ينبغي ألا ينتهي المشغول به عند تراث من لقيهم أو لقي من لقيهم ، بل ينبغي أن يفتش في تاريخه الطويل عما تُنير به بَصيرتَه ويُصيب تَعبيرَه .

وعلى رغم ذلك استولت على المنازل الخمسة الأولى أبحر الطويل والكامل والوافر والبسيط والخفيف على اختلاف منازل بعضها من بعض ، وكانت في هذه الأبحر أربع قصائد وأربعمئة لأبي تمام (404) أي (83%) ، وسبع قصائد وسبعمئة للبحتري (737) أي (79%) ، أي أكثر شعريهما ، وهو تقارب ينبغي أن يكون معلمًا آخر من معالم الأستاذية والتلمذة التي بينهما ، على أن منازلها في

شعر البحتري أقرب إلى شعر القرن الهجري الأول منها في شعر أبي تمام ، وربما كان هذا وجهًا من منهج القدامة الذي آثره .

دَلالَةُ الْأَخْطاءِ الْإِمْلائِيَّةِ وَالتَّشْكيلِيَّةِ

[7] ربما أغرت متلقي شعري أبي تمام والبحتري ، باتهامهما بتهم كثيرة مختلفة هما منها براء ، طوائف كثيرة مختلفة من الأخطاء الإملائية والتشكيلية تفسد الوزن واللغة ، جريت على أن أنبه عليها – مهما كثرت – في حواشي صفحات ديوانيهما ، ثم جدولتها بالجدول الثالث ، وقستها إلى مجموع أبيات كل منهما ، حتى لَيستطيع الباحث في عمل مُحَقِّقَيْ ديوانيهما ، أن يقيس بهذا الجدول مدى إتقانهما ؛ فيرى كيف عجز كل منهما عن أن يخلي عمله من مثل هذه الأخطاء الكثيرة المختلفة ، وأن محقق ديوان البحتري أكثر إتقانا وحرصا على متلقي شعر صاحبه [15] ، ويستغرب زيادة نسبة أخطاء التشكيل الكاسرة في ديوان البحتري قليلا عليها في ديوان صاحبه على رغم زيادة إتقان محققه ، ويردها إلى زيادة اشتغاله بموازنة نسخه الكثيرة وإضافة حواشيه المفيدة .

وعلى رغم عنايتي بالأخطاء الإملائية والتشكيلية الكاسرة ، أكتفي فيما أتعرض له هنا بما خدعني أول النظر حتى جعلته من الكسور وذكرت في تحليله جواز أن يكون خطأ إملائيا أو تشكيليا ، ثم لما تأملته جعلته من الأخطاء – عسى أن يطلع القارئ الكريم على خطر تحقيق الشعر ومعاناة متلقيه !

مِنَ الْأَخْطاءِ الْإِمْلائِيَّةِ الْكاسِرَةِ في ديوانِ أَبي تَمّامٍ :

[8] قوله من بَسيطيَّة وافية مخبونة العروض والضرب :

" إِنْ كانَ غَيَّرَكَ الْإِسْراءُ وَالنِّعَمُ   فَلَمْ يُغَيِّرْني عَنْ مَحْتِدي الْعَدَمُ " [16]

الذي قطع تفعيلته الثانية (فاعِلُنْ = دن ددن) فصارت إلى (يِرْني = فاعِلْ = دن دن) ، والقطع علة ممتنعة في حشو البسيط [17] .

ربما ذهب المتلقي إلى أن أبا تمام أهمل أداة الجزم " لَمْ " [18] ، لغة أو ضرورة ، قائلا : (فَلَمْ يُغَيِّرُني) ، ليرتفع الفعل ، وتتحرك راؤه ، وتجوز التفعيلة

بالخبن الحسن : (يِرُني = فَعِلُنْ) – ولكنه ينتهي إلى أن برسم البيت أحد الخطأين التاليين :

1 تغيير أداة النفي العاملة ؛ فإنه لو كان : (فَلَنْ يُغَيِّرَني) ، لانتصب الفعل ، وتحركت راؤه ؛ فتغيرت التفعيلة كذلك من القطع إلى الخبن : (يِرَنــي = فَعِلُنْ) .

2 تغيير أداة النفي المهملة ؛ فإنه لو كان : (فَلا يُغَيِّرُني) ، لارتفع الفعــل ، وتحركت راؤه ؛ فتغيرت التفعيلة كذلك من القطع إلى الخبن : (يِرُنــي = فَعِلُنْ) .

إنه إذا كان في إهمال " لم " ، تنبيهٌ على المعنى بمخالفة المعهــود ، ففــي استعمال (لن) جرأةٌ بصرفه إلى المستقبل المجهــول ، وفــي اســتعمال (لا) اطمئنان إلى العموم [19] .

[9] وقوله من سَريعيَّة وافية مطويــة العــروض مكشــوفتها ومصــلومة الضرب :

" كَوْنُكَ في صُلْبِ أبينا آدَمٍ أَهْبَطَنا جَمْعًا إلى الأَرْضِ " [20]

الذي أضاف إلى تفعيلة عروضه (مفعلا) ، سببا خفيفا ، وهو ممتنع فــي بحر السريع ؛ فصارت إلى (نا آدَمٍ = دن دن ددن) ، وأشبهت (مستفعلن) فــي بحر الرجز ؛ فكأنما التبس على أبي تمام بحرا السريع والرجز .

ولكن المتلقي ينتهي إلى أن برسم البيت خطأ تغيير المضاف إليــه ؛ فلــو أضيف فيه " أب " إلى ضمير المتكلم : (أبي) ، لاستقامت تفعيلة العروض علــى منهج أخواتها في قصيدتها (آدَمٍ = مفعلا) .

إنه إذا كانت إضافة أبوة (آدم) إلى ضمير المتكلمين أَشْــيَعَ اســتعمالا ، فإضافته إلى ضمير المتكلم أَطْرَفُ تعبيرا عن هجاء ابن الأعمش الذي أغري بــه كثيرا ، وأَظْهَرُ ملاءمة لسائر أبيات القصيدة ، ولا سيما قوله :

" لَتَعْلَمَنْ أنَّ الرَّدى كُلَّه حَتْمٌ عَلى الرّاتِعِ في عِرْضي " [21]

فنَسْلُ ابن الأعمش من آدم نفسه – عليه السلام ! – الذي نَسَلَ منـــه أبـــو تمام ، هو وحده رُتوعٌ في عرض أبي تمام !

[10] وقوله من مُنْسَرِحيَّتَيْنِ وافيتين مطويتي العروض والضرب :

" بِأَيِّ سَهْمٍ رَمَيْتَه في نَصلِه الْماضي وَفي ريشِه وَفي عَقِبِهْ " [22]

" ساحِرِ نَظْمٍ سِحْرَ الْبَياضِ مِنَ الْأَلْوانِ سائِبِه خَبِّه خَدِعِه " [23]

اللذين أضاف إلى (مفعولات = دن دن دن د) بعد وتدها المفـــروق مـــن صدر أولهما (دن) متحركا وساكنا سببا خفيفا (م رَمَيْتَه = دن ددن ددن) ، ومن عجز الآخر (ن د) ساكنا ومتحركا (ئبِه خَبِّ = دددن دن د) [24] .

ولكنَّ المتلقي ينتهي إلى أن برسم كلا البيتين خطأ إضافة ضمير الغائب :

أما البيت الأول فلو كان : (بِأَيِّ سَهْمٍ رَمَيْتَ) ، لاستقامت التفعيلة بالطي على منهجها (م رَمَيْتَ = دن ددن د = مَفْعُلاتُ) ، ولاستقام المعنى من اعوجاج ؛ فلا ذكر لمرمي بأي سهم – فهو محذوف اقتصارا – لأن مراده أداة الرمـــي ، وسواء علينا أكان المراد بـــ" أي سهم " الشاعر نفسه كما رجـــح التبريـــزي ، أم عامله محمد بن عبد الملك بن صالح الهاشمي الممدوح ؛ فمن ثم لا يتعلـــق شـــبه الجملة " في نصله " بالفعل " رميت " على جهة المفعولية المعنوية ، بل على جهة النعتية لـــ" أي سهم " أو الحالية .

وأما البيت الآخر فلو كان : (سائِبِ خَبِّه) ، فتضايف الاسمان الظاهران ، لاستقامت التفعيلة بالخبل (الخبن والطي) على منهجها (ئبِ خَـــبِّ = دددن د = مَعُلاتُ) ، ولاستقام المعنى من اعوجاج كذلك ؛ فلا وجه لوصف شيء من شعره العبقري بـــ" سائب " الأشبه بالانتقاص ، بل السائب هو " خَبُّه " أي خُبْثُه المُنْكَـــر الذي يَسيبُ سَيْبَ أفعى الساحر ، فإذا منحه الممدوح كان له وإذا منعه كان عليه . وقد ذكر سحره في أول البيت وذكر نوعه ؛ فلا بد أنه أراد أن يؤيدهما في آخـــره بخبثه ، ولولا استعصاء بعض السمات التركيبية لتم لـــه مـــا أراد مـــن التقســـيم المعروف تَعَلُّقُه به وإجادتُه له [25] :

ساحِرِ نَظْمٍ = (سائب خبٌّ = سائِبِ خَبِّه)
سِحْرَ الْبَياضِ مِنَ الْأَلْوانِ = (خِداعَ الصِّلالِ مِنَ الْأَساوِدِ = خَدِعِه)

[11] وقوله من ثَلاث خَفيفيّات وافيات صحيحات الأعاريض والأضرب :

" كَمْ مَعانٍ وَشْيُتُها فيكَ قَدْ أَمْسَتْ وَأَصبحَتْ ضَرائِرًا للرِّياضِ " 26

" وَحَيّا ناهيكَ في غَيْرِ عيٍّ وَصِبًا مُشْرِقٌ بِغَيْرِ تَصابِ " 27

" وَأَخٍ أَمْلى عَلَيْهِ اخْتِلاطُ الدَّهْرِ طولَ التَّقْليبِ وَالتَّصْريفِ " 28

التي أضاف إلى أولى تفاعيل عجز أولها (فاعلاتن = دن ددن دن) التي كانت تكون مكفوفة (فاعلات = دن ددن د) ، متحركا وساكنا (دن = سببا خفيفا) ؛ فصارت (سَتْ وَأَصبْحَتْ = دن ددن ددن) – ونقص من أوليي تفاعيل صدري ثانيها وثالثها (فاعلاتن = دن دن ددن) اللتين كانتا تكونان مخبونتين (فعلاتن = دددن دن) ، متحركا وساكنا كذلك (دن = سببا خفيفا) ؛ فصارتا (وَحَيّا ، وَأَخٍ = دددن) .

ربما ذهب المتلقي يستطرف ما في تلك الاختلالات من أنها حين وقعت بالصدر كانت نقصا ، وحين وقعت بالعجز كانت زيادة ، وأنها لم تتجاوز في هذا وذاك السبب الخفيف زيادة ونقصا ؛ وأن أبا تمام يَتَلَبَّثُ حين يُنْشِدُ الصدر على (" وَحَيّا " ، " وَأَخٍ ") مقدار سبب خفيف ، ويَتَعَجَّلُ حين يُنْشِدُ العجز على " أَمْسَتْ وَأَصبْحَتْ " ، مقدار سبب خفيف كذلك ؛ فيستقيم له وللمتلقين سائر الأبيات ، وتذوب تلك الاختلالات – ولكن المتلقي ينتهي إلى أن برسم البيت الأول خطأ تغيير الكلمة المعطوفة ؛ فلو كان : (أَمْسَتْ وَأَضْحَتْ) ، لسلمت التفعيلة (سَتْ وَأَضْحَتْ = دن ددن دن = فاعلاتن) – وأن برسم البيت الثاني خطأ تغيير بنية الكلمة ؛ فلو كانت أخت جذرها اللغوي الممدودة : (وَحَياءٌ = دددن دن = فعلاتن) ، لاستقامت التفعيلة مخبونة – وأن برسم البيت الثالث خطأ حذف النعت شبه الجملة (لي) من المنعوت ؛ فلو كان : (وَأَخٍ لي = دددن دن = فعلاتن) ، لاستقامت التفعيلة مخبونة .

إنه إذا كانت في " أصبحت " مطابقة " أمست " على منهج أبي تمام ، ففي (أَضْحَتْ) معنى ارتفاع الشمس الكاشف لموطن مُضارَّةِ معانيه لأزهار الرياض ، على طريقة معناه المتكرر في شعره . وإذا كان في عدم نعت " أخ " بشبه الجملة (لي) ، مباعدة مناسبة لتَغَيُّره عليه وكأنه واحد لا يتميز من أي أحد ، ففي إضافة هذا النعت مقاربة مناسبة لفداحة تَغَيُّره عليه وكأنه واحد لا يشبهه أي أحد ، فلا دلالة في التعبير الأول على تمسكه به كالتي في التعبير الآخر . أما " حَيًا " – ومعناها " خصب " أو " مطر " [29] – فلا وجه لنعتها بـ" في غير عي " ، أي بالتنزه عن العجز إلا أن تكون مغيرة عن (حياء) ، ومعناها حشمة [30] .

مِنَ الْأَخْطاءِ الْإِمْلائيَّةِ الْكاسِرَةِ في ديوانِ الْبُحْتُريِّ :

[12] قوله من طَويليَّة وافية مقبوضة العروض والضرب :

" كُؤوسٌ مِنَ الصَّهْباءِ تَأْبى اجْتِماعَها إِذا انْتَشَحَتِ الْهَمّ في صَدْرِ شارِبِ " [31]

الذي حذف من ثانية تفاعيله (مفاعيلن = ددن دن دن) ، ساكن وتدها المجموع ؛ فصارت (شِحَتِ الْهَمْ = دددن دن = مفعيلن) ، وهو ممتنع على وجه العموم .

ولكن المتلقي ينتهي إلى أن برسم البيت أحد هذين الخطأين :

1 وصل الهمزة المقطوعة ضرورة ؛ فلو كان : (إذا انْتَشَحَتْ أَلْهَمّ) ، لعادت تاء التأنيث قبلها إلى سكونها بعدما تحركت عَرَضًا لمنع التقاء الساكنين ، وعاد بسكونها آخر الوتد المجموع : (شِحَتْ أَلْهَمْ = ددن دن دن = مفاعيلن) ؛ فسلمت التفعيلة .

2 حذف واو المعية ؛ فلو كان : (تَأْبى اجْتِماعَها إذا انْتُشِحَتْ وَالْهَمَّ) ، لسكنت تاء التأنيث قبلها كذلك ، وعاد بسكونها آخر الوتد المجموع : (شِحَتْ وَالْهَمْ = ددن دن دن = مفاعيلن) ؛ فسلمت التفعيلة .

وعلى كثرة قطع همزة الوصل المعروفة في شعر البحتري [32] ، لا يجد له المتلقي وجها من التركيب ولا المعنى ؛ فقد استوفى الفعل " تَأْبى " مفعوله

" اجْتِماعَها " ، وبني الفعل " انْتُشِحَتْ " - ومعناه شُرِبَ كُلُّ ما فيهـا - للمجهـول ونائب فاعله ضمير الكؤوس أو الخمر المستتر ، وكلا الفعلين متعد لواحد ، ثم إن المعنى أن الكؤوس إذا شربت أبت أن تجامع الهم في صدر شارب ، مجازا عـن إبادتها له ؛ فقد عددها البحتري فيما عدد من صنوف مطالب حياته التـي أدركهـا بشبابه ؛ فلا يعالج اعوجاج التركيب والمعنى مثل إضافة واو المعية التي ينتصـب بعدها " الهم " مفعولا معه للمصدر المضاف إلى فاعله " لجتماعها " ، والتقـدير : (وَمِنْ تِلْكَ الْمَطالِبِ الَّتي حَصَّلَها شَبابي خَمْرٌ إذا جَمَعَها في صَدْرِه شارِبُها الْمَهْمومُ جَمْعًا ، أَبَتْ أَنْ تَجْتَمِعَ وَالْهَمَّ حتى تُبيدَه) .

[13] وقوله من بَسيطيَّة وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب :

" رَمَتْ بِابْنِ نَذْلِ الْوالِدَيْنِ لَه أُمٌّ مُقَنَّعَةٌ بِالذُّلِّ وَالْعارِ " [33]

الذي حَذَفَ من أولـى تفاعيلـه (دن دن ددن = مسـتفعلن) ، سـببيها الخفيفين ؛ فصارت (رَمَتْ = ددن = علن) ، وهو ممتنع .

ولكن المتلقي ينتهي إلى أن برسم البيت خطأ حذف أداة عطف مناسبة ؛ فلو كان : (ثُمَّ رَمَتْ = دن دددن = مستعلن) ، لاستقامت التفعيلة بالطي ، ولا سـيما أن البيت قبله يذكر من شَناعات أُمِّ المَهْجوِّ ، أنها :

" زَنَتْ زَمانًا فَلَمّا عَنَّسَتْ هَرَمًا قادَتْ عَلى كُلِّ قَوّادٍ وَخَمّارِ " [34]

وفي (ثم) ترتيب هذه النتيجة على تلك المقدمة ، مع تراخ ملائم !

[14] وقوله من ثَلاثِ مُنْسَرِحيّاتٍ مطويات العروض والضرب :

" ثُؤوبَ ذي الْأَثَرِ إنْ يُعِدْ صَنَعٌ لَه صِقالًا يَوْمًا يَعُدْ لَه أُثُرُهْ " [35]

" لَوْ شاهد الشريف ما اعْتَرَضَتْ عائقَةٌ في الْحَبيبِ تَعْتَرِضُ " [36]

" لَمْ يَغْبَ لِلنِّعْمَةِ الْجَزاءَ لَمْ يَقْدُرْ جَليلَ الْمَعْروفِ ما ثَمَنُهْ " [37]

التي أضاف إلى آخر تفاعيل أولها (دن دن ددن = مستفعلن) التي كادت تطوى ، مقطعين قصيرا وطويلا ، أي وتدا مجموعا ؛ فصارت (عُدْ لَه أُثُرُهْ = دن ددن دددن) - وقَصَّرَ من ثانية تفاعيل ثانيها (دن دن دن د = مفعولات) التـي

كادت تخبن ، مقطعا طويلا ونَقَصَ مقطعا قصيراً ؛ فصارت (شَرِيفَ = ددن د) – وحذف من ثالثة تفاعيل ثالثها (دن دن ددن = مستفعلن) التي كادت تطوى ، متحركا ؛ فصارت (زاءَ لَمْ = دن ددن) – وكل ذلك ممتنع .

ولكنه ينتهي إلى أن برسم البيت الأول خطأ إضافة الجار والمجرور ؛ فلو كان : (يَعُدْ أَثْرُهْ) ، لاستقامت التفعيلة مطوية (عُدْ أَثْرُهْ = دن دددن = مستعلن) – وبرسم البيت الثاني خطأ تغيير الفعل ، وحذف بعض الكلمات ؛ فلو كان : (لَوْ شاءَ وَصَلَي الشَّرِيفُ) ، لاستقامت التفعيلة مطوية (لي الشَّـــرِيفُ = دن ددن د = مفعلات) ، بعد استقامة التفعيلة قبلها (لَوْ شاءَ وَصَــ = دن دن ددن = مستفعلن) سالمة – وبرسم البيت الثالث خطأ حذف حرف العطف ؛ فلو كان : (لَــمْ يَغْــبَ لِلنِّعْمَةِ الْجَزاءَ ولَمْ يَقْدُرْ) ، لاستقامت التفعيلة مطوية : (زاءَ ولَــمْ = دن دددن = مستعلن) .

إنه إن تكن في ذكر الجار والمجرور " له " دلالة على أصالة السيف نفسه وهو المشبه به الفتى الأصيل ، ففي حذفه دلالة على سرعة رجوع حاله الأولـــى ، ثم هو واقع في بعض مخطوطات الديوان [38] . وإن يكن ما قدرته بالبيـــت الثـــاني شديدا بعيدا من الظاهر ، فمما يؤيده مراجعة قصيدة البحتري رقـــم 91 [39] ، فـــي معنى هذه . وإن يكن في ضم الجملة الفعلية المضارعية المصدرة بـــ" لم " بالبيت الثالث ، معنى الحال الواقعة في أثناء وقوع معنى الجملة الكبيرة ، ففـــي عطفهـــا عليها بالواو معنى تعديد مسالب المَهْجوّ .

[15] وقوله من تِسْعِ خَفِيفيّاتٍ وافيات صحيحات الأعاريض والأضرب :

" حَكَمَ الْحاكِمُ وَالْجُنَيْدِيُّ فيهِمْ بِصَوابٍ فَلا عَدِمْنا صَوابَهْ " [40]

" عَلَّقَ اللّهُ فَوْقَ خُصَيْتَيْكَ ما كانَ يُخالِيكَ مِنْ حُلاقٍ وَخُبْثِ " [41]

" شَدَّ ما فُرِّقَتْ طَرائِقُ هذا النّاسِ الْمَذْمومُ وَالْمَحْمودُ " [42]

" لَمْ تَجِدْ مِثْلَ ما وَجَدْتُ وَما أَنْصَفْتَ إِنْ لَمْ تَجِدْ مِثْلَ وَجْدي " [43]

" فَغَدَوْا إِذا غَدا عَلَيْهِمْ حَصيدًا بِالْعَوالي وَقائِمًا كَحَصيدِ " [44]

* أنا عَبْدُ اللّهِ الصّفّارُ إنْ فَرّجَ اللّهُ هُمومَ القْلوبِ بالصّفّارِ * [45]
* كَالرّفيقَيْنِ في الرّفيقَيْنِ مِنْ أَجَأ وَسَلْمى لَمْ يوجفا في عُقوقِ * [46]
* ما أرى الرّكْبَ دونَ أبْروجِرْدِ نازِلي حِلّةِ العَطايا الْجَزيلَة * [47]
* يَنْقَضي ذِكْرُه فَلا خَيْرَ عَنْه وَلا أوْبَةٌ تُدَنّي قُفولَهْ * [48]
* بِأبي أنْتَ لِلْبِرّ أهْلٌ وَالْمَساعي بَعْدُ وَسَعْيُكَ قَبْلُ * [49]

التي أضاف إلى ثانية تفاعيل أولها (مستفع لن = دن دن ددن) التي كادت تكون مخبونة ، متحركا ؛ فصارت (كِمُ وَالْجُنَيْــ = دددن ددن) . وأضاف إلــى ثالثة تفاعيل ثانيها (فاعلاتن = دن ددن دن) التي كادت تسلم ، متحركا ؛ فصارت (يَتَيْكَ ما كا = ددن ددن دن) . وحذف من رابعة تفاعيل ثالثها (فــاعلاتن = دن ددن دن) التي كادت تسلم ، وتدا مجموعا ؛ فصارت (ناسِ الْــ = دن دن) . وحذف من خامسة تفاعيل رابعها (مستفع لن = دن دن ددن) التي كادت تســلم ، سببين خفيفين ؛ فصارت (تَجِدْ = ددن) . وأضاف إلى أولــى تفاعيــل خامســها (فاعلاتن = دن ددن دن) التي كادت تخبن ، متحركا ؛ فصارت (فَقَــدَوْا إذا = دددن ددن) . وأضاف إلى ثانية تفاعيل سادسها (مستفع لن = دن دن ددن) التي كادت تسلم ، سببين خفيفين ؛ فصارت (ــلهِ الصّفّارُ إنْ = دن دن دن دن ددن) . وأضاف إلى رابعة تفاعيل سابعها (فاعلاتن = دن ددن دن) التي كادت تســلم ، متحركا ؛ فصارت (جَأ وَسَلْمى = ددن ددن دن) . وحذف من ثانية تفاعيل ثامنها (مستفع لن = دن دن ددن) التي كادت تخبن ، ساكنا ؛ فصارت (ــبَ دونَ أ = ددن دد) ، وأضاف إلى ثالثة تفاعيله هو نفسه (فــاعلاتن = دن ددن دن) التــي كادت تخبن ، ساكنا ؛ فصارت (بْرو جِرْدِ = ددن دن دن) . وحذف من رابعــة تفاعيل تاسعها (فاعلاتن = دن ددن دن) التي كادت تسلم ، سببا خفيفا ؛ فصارت (وَلا أوْ = ددن دن) . وحذف من ثانية تفاعيل عاشرها (مســتفع لــن = دن دن ددن) التي كادت تخبن ، متحركين وساكنا (نصفها الذي كالوتد المجمــوع) ؛ فصارت (تَ لِلْــ = ددن) .

ولكن المتلقي ينتهي إلى أن برسم البيت الأول خطأ زيادة أداة العطف ؛ فلو كان : (حَكَمَ الْحاكِمُ الْجُنَيْدِيُّ فيهِمْ) ، لاستقامت التفعيلة مخبونة : (كِمُ الْجُنَـــيْ = ددن ددن = متفع لن) – وبرسم البيت الثاني خطأ تغيير بنية الكلمة ؛ فلو كـــان : (فَوْقَ خُصَيْيَكَ) ، لاستقامت التفعيلة سالمة : (يَيْـــكَ مـــا كـــا = دن ددن دن = فاعلاتن) – وبرسم البيت الثالث خطأ حذف شبه الجملة الحرفـــي ؛ فلـــو كـــان : (مِنْها الْمَذْمومُ وَالْمَحْمودُ) ، لاستقامت التفعيلة سالمة : (ناسُ مِنْها الْـــ = دن ددن دن = فاعلاتن) – وبرسم البيت الرابع خطأ حذف ضمير المخاطب ؛ فلو كـــان : (وَما أَنْصَفْتَ إِنْ أَنْتَ لَمْ تَجِدْ مِثْلَ وَجْدي) ، لاستقامت التفعيلة مخبونة : (تَ لَـــمْ تَجِدْ = ددن ددن = متفع لن) واستقامت التفعيلة قبلها كذلك سالمة : (صَـــفْتَ إِنْ أَنْـــ = دن ددن دن = فاعلاتن) – وبرسم البيت الخامس خطأ تغيير بنية الكلمة ؛ فلو كان : (فَغَدَوْا إِذْ غَدا عَلَيْهِمْ حَصيدًا) ، لاستقامت التفعيلة مخبونة : (فَغَدَوْا إِذْ = دددن دن = فعلاتن) – وبرسم البيت السادس خطأ زيادة اسم الجلالـــة ؛ فلـــو كان : (أَنا عَبْدُ الصَّقّارِ إِنْ فَرَّجَ اللّهُ هُمومَ الْقُلوبِ بِالصَّقّارِ) ، لاستقامت التفعيلة سالمة : (صَقّارِ إِنْ = دن دن ددن = مستفع لن) ، واستقامت التفعيلة التي قبلهـــا كذلك مخبونة : (أَنا عَبْدُ الصَـــ = دددن دن = فعلاتن) – وبرسم البيت الســـابع خطأ همز الكلمة المخففة ضرورة ؛ فلو كان : (مِنْ أَجَى وَسَـــلْمى) لاســـتقامت التفعيلة سالمة : (جَى وَسَلْمى = دن ددن دن = فاعلاتن) – وبرسم البيت الثامن خطأ تغيير بنية الكلمة المغيرة أصلا ، ضرورة ؛ فلو كان : (ما أَرى الرَّكْبَ دونَ آبَرُجِرْدِ) ، لاستقامت التفعيلتان مخبونتين : (بَ دون آ = ددن ددن = متفع لن ، بَرُجِرْدِ = دددن دن = فعلاتن) – وبرسم البيت التاسع خطـــأ حـــذف أداة النفـــي المؤكدة ؛ فلو كان : (لا خَيْرَ عَنْه لا وَلا أَوْبَةٌ) ، لاستقامت التفعيلة سالمة : (لا وَلا أَوْ = دن ددن دن = فاعلاتن) – وبرسم البيت العاشر خطأ حـــذف ضـــمير المخاطب ؛ فلو كان : (بِأَبي أَنْتَ أَنْتَ لِلْبِرِّ أَهْلٌ) ، لاستقامت التفعيلة مخبونـــة : (تَ أَنْتَ لِلْـــ = ددن ددن = متفع لن) .

إنه إن تكن الخصيتان في البيت الثاني البيضتين ، فالخصيان الجلدتان اللتان فيهما الخصيتان ، وعليهما يكون التعليق لا على الخصيتين [50] . وإن غلب على " إن " في البيت الرابع ملاصقة الفعل ، فقد وقع بعدها الاسم الذي بعده الفعل ، بحيث يكون الاسم فاعلا لفعل بعد " إن " محذوف يفسره المذكور ، ثم إن ضمير المخاطب طاغ على هذا البيت والذي قبله :

" بِأَبِي أَنْتَ كَيْفَ أَخْلَفْتَ وَعْدِي وَتَثَاقَلْتَ عَنْ وَفَاءٍ بِعَهْدِي " [51]

ثم إن ما اقترحت إضافته ثابت في بعض مخطوطات الديوان [52] . وإنه إذا غلب على " إذا " في البيت الخامس ظرفية ما يستقبل من الزمان ، فقد غلب على (إذْ) ظرفية ما مضى منه ، وهو المناسب لقص ما كان من الممدوح في معركة سالفة ، ثم هو ثابت في بعض مخطوطات الديوان [53] . وإن قويت شهرة الكلمة حين تصير علما وجمدت في البيتين السابع والثامن ، فإن " الشعراء يجترئون على تغيير الاسم العلم " [54] ، وإنما يجترئون عليه بشهرته نفسها ؛ فلا حرج على البحتري في تغيير " أجأ " إلى (أجّى) ، ولا سيما أن تخفيف الهمزة منهج عربي قديم ، ولا في تغيير " بَروجِرْد " إلى (آبَرُجِرْد) ، ولا سيما أنها كلمة أعجمية لا يمتنع أن يكون نطقها في لغتها بساكنين في أولها ، وعندئذ يقدم بعض العرب لنطقها بالألف ، ويغيرونها بما يلائمهم . وإن يكن في البيت التاسع تكرار " لا " ، فإن في (لا) المضافة فصلا بين النفيين وتأكيدا للأول لا للآخر .

أما الأبيات الأربعة الباقيات ، فلقد كانت معوجة المعاني اعوجاجا لا سبيل إلى إقامته إلا بمثل ما اقترحت ؛ فأما البيت الأول فـ" الجلندي " فيه هو الحاكم ؛ فكيف تَفْصِلُ بينهما الواو ، وأما البيت الثالث فلا وجه لوصف الطرائق فيه وهي جمع تكسير بـ" المذموم " المعطوف عليها " المحمود " ، فأما إذا أضيفت (منها) ، فيجوز أن يكون المراد التقسيم المفهوم . وأما البيت السادس فـ" الصفار " فيه لقب يعقوب بن الليث ، الخارج على خلافة المعتمد العباسي ، ولُقِّبَ هذا اللقبَ لأنه كان في أوَّلِيَّته صَفَّارا [55] ، ثم معنى البيت سخرية من الصفار

الذي لم يجلب لأهله إلا الهلاك ، لا اتصاف به ، ولا يستقيم إلا بما اقترحت على طريقة قول الناس : إذا أفلحت فلك علي ما تريد . وأما البيت العاشر ففيه ضمير مخاطب واحد " أنت " ، يريده كل من " بأبي " و" أهل " مبتدأ له ؛ فإذا أعطيناه أولهما فسد الثناء ، وإذا أعطيناه آخرهما فسد الفداء ؛ فلا بد أن نُكَرِّره !

[16] وقوله من مُتَقارِبيَّة وافية صحيحة العروض محذوفة الضرب :

" ولَمْ يَسْعَ في الْمُلْكِ سَعْيَ امْرِئٍ تَبَدّا بِخَيْرٍ وَثَنّى بِخَيْرْ " [56]

الذي خرج عن حذف الضرب المبنية عليه القصيدة (ددن = فعو) ، إلى القصر (بِخَيْرْ = ددن ن = فعولْ) – وهو التَّحْرِيد [57] – متمسكًا بالتقسيم : " تَبَدّا (تَبَدَّأ أي ابْتَدَأ) بِخَيْرٍ " + " ثَنّى بِخَيْرٍ " .

ولكن المتلقي ينتهي إلى أن برسم البيت خطأ تغيير الكلمة إلى أخت مجالها المعنوي المذكورة من قبل ؛ فلو كان : (وَثَنّى بِشَرّْ) ، لاستقامت التفعيلة الأخيرة محذوفة ، بما سيكون من تخفيف تضعيفها ضرورة : (بِشَرْ = ددن فعو) ؛ فمن ضرائر نقص الحرف : " تخفيف المشدد في القوافي ، نحو قول امرئ القيس :

لا وَأَبيكِ ابْنَةَ الْعامِرِيِّ لا يَدَّعي الْقَوْمُ أَنّي أَفِرْ

وقوله في هذه القصيدة :

إِذا رَكِبوا الْخَيْلَ وَاسْتَلْأَموا تَحَرَّقَتِ الْأَرْضُ وَالْيَوْمُ قُرْ

يريد : أفِرّ ، وقُرّ . وهو كثير قد جاء في عدة أبيات من هذه القصيدة . وإنما خفف ليستوي له بذلك الوزن وتطابق أبيات القصيدة . ألا ترى أنه لو شدد (أفر) ، لكان آخر أجزائه على (فَعولْ) من الضرب الثاني من المتقارب ، وهو يقول بعد هذا :

تَميمُ بْنُ مُرٍّ وَأَشْياعُها وَكِنْدَةُ حَوْلي جَميعًا صُبُرْ

وآخر جزء من هذا البيت (فَعَلْ) ، وهو من الضرب الثالث من المتقارب ، وليس بالجائز له أن يأتي في قصيدة واحدة بأبيات من ضربين ؛ فخفف لتكون الأبيات كلها من ضرب واحد " [58] .

إنه إن يكن المناسب لرأيه في فتكة المنتصر (بغيضه) بأبيــه المتوكــل (حبيبه) ، أن يُسَرِّبَ سُخْرِيَّتَه منه ؛ فيجعل البيت على ما أثبت الديوان وكأنــه لا قرار له على الخير ، فإن البيتين من حوله يقطعان عليه طريق هذه السخرية :

" وَدامَ عَلى خُلُقٍ واحدٍ عَظيمِ الْغَناءِ جَليلِ الْخَطَرْ (...)

وَلا كانَ مُخْتَلِفَ الْحالَتَيْنِ يَروحُ بِنَفْعٍ وَيَغْدو بِضَرّْ " [59]

مِنَ الْأَخْطاءِ التَّشْكيليَّةِ الْكاسِرَةِ في ديوانِ أَبي تَمّامٍ :

[17] قوله من بَسيطيَّة وافية مخبونة العروض والضرب :

" أَزَرْتَ أَبْرَشْتَويمًا وَالْقَنا قِصَدٌ غَيابَةَ الْمَوْتِ وَالْمُقْوَرَّةَ الشُّسُفا " [60]

الذي طمس مقاطع تفعيلته السابعة (دن دن ددن = مســتفعلن) ، حتــى صارت (مُقْوَرَّةَ الشُّـــ = ددن دددن) ، وهي المقاطع المعروفة في تفعيلــة بحــر الوافر (ددن دددن = مفاعلتن) .

ولكن المتلقي ينتهي إلى أن بتشكيل كلمة " مُقْوَرَّةَ " ، خطأ تشــويه بنيــة الكلمة بتغيير تشكيلها ، فلو كان : " وَالْمُقْوَرَّةُ الشُّسُفا " ، لسلمت التفعيلة : (مُقْوَرَّةُ الْـــ = دن دن ددن = مستفعلن) ، واستقام المعنى ؛ فــ" المُقْوَرَّةَ " و" شُسُفًا " التي بعدها ، من صفات الإبل الضامرة ، بل هما معا تعبير سياقي قديم معروف [61] .

[18] وقوله من أُرْجوزَة مشطورة مقطوعة الضرب :

" أَلْبَسْتَه الْغِنى فَلا تُمَلِّه " [62]

الذي طوى تفعيلة ضربه (مستفعلن) ، وقطعها – وهو ممتنع في الرجز – فصارت إلى (تُمِلْه = دن ددن = مُسْتَعِلْ) بين خمس وثلاثين تفعيلة ضرب ، أربع وعشرون منها ذوات أضرب مخبونة ، وإحدى عشرة ذوات أضرب سالمة !

وهذه التفعيلة (مُسْتَعِلْ) معروفة من قديم في عــروض بحــر الســريع الــوافي وضربه ، بــ(مفعلا) المطوية المكشوفة [63] ، ومعروفة من حديث في ضرب بحر السريع المشطور [64] . وعلى رغم اختلاف العروضيين في بعض صــور الرجــز والسريع ، لم يقع لهم مثل ما يُظَنُّ أنه وقع في هذا البيت !

ولكن المتلقي ينتهي إلى أن برسم البيت أحد الخطأين التاليين :

1 حذف أداة النفي ؛ فإنه لو كان : (فَلا لا تُملِه) ، لسلمت التفعيلة (لا تُملِه = مستفعلن) .

2 تغيير بنية الفعل ؛ فإنه لو كان : (فَلا تُمَلِّه) ، لخبنت التفعيلة كما خبن كثير غيرها (تُمَلِّه = مُتَفْعِلُنْ) ، ولا سيما أن تغييرا مثله وقع في صفحته نفسها ولكنه كان أوضح من أن يخدع المتلقي ، هو " يُحَلِّه " المرسوم " يُحلِه " ، في قوله : " ذا عُنُقٍ في الْمَجْدِ لَمْ يُحله " 65 .

وتَحْلِيَةُ العنق بأنواع الحلي معروفة في النساء ، وهي هنا مجاز عن تقصير المعتوب عليه عما ينبغي له .

إنه إذا كان توكيد أدوات النفي معروفا في الشعر العربي من قديم ، فإن في (لا تمله) معنى (لا تُمَتِّعْه) الشديد المناسبة لمقام عتبه على عامل أمير المؤمنين الذي أنعم عليه أمير المؤمنين ثم لم يوصل من نعمه إليه شيئا ؛ فكان غناه باطلا كما ذهب شعره فيه باطلا ! على حين في " لا تُمَلِّه " معنى (لا تُمْهِلْهُ) الذي يخرج إنعام أمير المؤمنين عليه مخرج الظلم الذي لا يُواجَهُ به مثلُه ، ثم إن الوجه العربي المعروف في (أَمْلى) ، هو (أَمْلى له) ، لا (أَمْلاهُ) 66 .

مِنَ الْأَخْطاءِ التَّشْكيلِيَّةِ الْكاسِرَةِ في ديوانِ الْبُحْتُرِيِّ :

[19] قوله من مُنْسَرِحيَّة وافية مطوية العروض والضرب :

" وَمَنْجَنيقي بِرَأْسِه حَجَرٌ أَنا مُزْجيهِ فَاحْذَرِ الْحَجَرا " 67

الذي حذف من رابعة تفاعيله (دن دن ددن = مستفعلن) التي كادت تكون مطوية ، سببها الخفيف ؛ فصارت (أَنَا مُزْ = تعلن = دددن) .

ولكن المتلقي ينتهي إلى أن برسم البيت الأول خطأ حذف ألف " أنا " المنطوقة ضرورة ، وتغيير بنية اسم الفاعل إلى أخت جذرها اللغوي ؛ فلو كان : (أنا مُزَجّيهِ) ، لاستقامت التفعيلة بالخبن (أنا مُزَجْ = ددن ددن = متفعلن) .

إنه إن يكن " مُزْجيه " اسم فاعل (الإزْجاء) بمعنى " دافعه " ، فـ(مُزَجّيه) اسم فاعل (التَّزْجِيَة) بمعنى (دافِعه) كذلك ، وإنما كان ذلك كذلك من حيث كانت زيادة التضعيف ثَمَّ للتعدية كزيادة الهمزة .

تلك الأمثلة قليلة إلى ما أحصيته من أخطاء تحقيقي الديوانين الإملائية والتشكيلية الكاسرة للوزن ، ولكنها كانت من عمل المحققين بحيث يفكر المتلقي كثيرا – ولا سيما الباحث – قبل أن يخرجها من الكسور إلى الأخطاء . ولا يخفى أنها لو لم تخرج لكانت حرية بأن تؤثر في دقة نظره وصواب حكمه .

وفيما يلي أفصل أنواع الكسور الثابتة التي لم أجد إلى زحزحة أمثلتها عن الكسر من سبيل . وأتحرى التدرج بأنواع الكسور الواقعة بشعري أبي تمام والبحتري أحدهما أو كليهما ، من أكبر النقص (الحَذْف) ، إلى أصغره (التَّقْصير) ، ثم إلى أكبر الزيادة (الإضافة) ، ثم إلى ما يختلط فيه النقص والزيادة (الطَّمْس) ؛ فإن كسر النقص أخف وطأة على المتلقي من كسر الزيادة ؛ فربما قَدَرَ على تَعْويض النقص بتَأَنٍّ مُكافِئٍ ، ولم يَقْدِرْ على تَجاوُزِ الزيادة بعَجَلَةٍ مُكافِئَةٍ !

كَسْرُ الْحَذْفِ

مَنازِلُ الْكَسْرِ

[20] في هذا النوع من الكسر يحذف الشاعر من مقاطع التفعيلة . وقد بين الجدول الرابع أنه لم يقع لأبي تمام ، والجدول الخامس أنه وقع للبحتري مرتين اثنتين ، والجدول السادس أنه وقع لجاهليي الأغاني ثلاث مرات ، والجدول السابع أنه وقع لأمويي الأغاني ثلاث مرات ، والجدول الثامن أنه وقع لعباسيي الأغاني تسع مرات . وفيما يلي أنظر فيما وقع للبحتري ، وفي بعض ما وقع لغيره .

كَسْرُ الْبُحْتُرِيِّ

[21] قوله من خَفيفيَّتَيْنِ وافيتين صحيحتي العروض والضرب :

" لَيْسَ يَنْفَكُّ هاجِيًا مَضْرُوبًا أَلْفَ حَدٍّ أَوْ مادِحًا مَصْفُوعا " [68]

" فَتَراه في حالَةٍ مَحْسودًا وتَراه في حالَةٍ مَحْرُوما " [69]

اللذين شَعَّثَ من كل منهما تفعيلته الثالثة (دن ددن دن = فـــاعلاتن) ، أي حذف المقطع الثاني القصير منها ؛ فصارتا (مَضْروبًا ، مَحْسودًا = دن دن دن = فالاتن) ، من دون أن يُصَرِّعَ أيًّا من البيتين .

إن التصريع تمييز تفعيلة آخر صدر بيتٍ ما (عروضه) من سائر أشباهها في القصيدة ، بتشبيهها بتفعيلة آخر عجزه (ضربه) وَزْنًا (زيـــادةً ونقصــــانًا) وقافيةً ، بحيث تُحْدِثان حين يقف المنشد على كل منهما ، أثـــرا صـــوتيا واضــــحا مستحسنا في مطالع القصائد وما بمنزلة مطالعها من أبيات مَفاصلها .

لقد كان البحتري بتشعيثه تفعيلتي آخر صدرَيْ بيتيه مثل تفعيلتـــي آخـــر عَجُزَيْهما ، كأنه أجْبَرَ مُنْشِدَهما على الوقف ، حتى إذا ما هم به ، أجبـــره علـــى الوصل ؛ فَخَذَلَه خِذْلانًا ، وعَنَّتَه تَعْنيتًا ، إذ صار بَيْنَ بَيْنَ ، لا واقِفًا ، ولا واصِلًا :

" ... مَضْروبا ... مَصْفوعا "

" ... مَحْسودا ... مَحْروما "

كل ذلك على (دن دن دن = فالاتن) ، ولكن افترق شطرا التقفية الأولى بالباء مع العين ، وكان ينبغي لإتمام التصريع أن يجتمعا على العـــين ، وافتـــرق شطرا التقفية الأخرى بالدال مع الميم وكان ينبغي لإتمام التصريع أن يجتمعا على الميم .

ولقد نبه المعري على ما في أول البيتين بقوله : " قوله : مضروبا ، فيـــه زحاف لم تجر عادة المحدثين باستعماله ، وهو قليل في أشعار القـــدماء ، وإنمـــا يجيء في آخر البيت أو في نصفه الأول إذا كان مُقَفًّى مثل قول الأعشى :

ما بُكاءُ الْكَبيرِ بِالْأَطْلالِ   وَسُؤالي وَما تَرُدُّ سُؤالي

فإذا لم يكن البيت مقفى كره أن يستعمل مثل هذا . وأكثر الرواة ينشـــدون قول الحارث بن حلزة :

أَسَدٌ في اللّقاءِ ذو أَشْبالٍ   ورَبيعٌ إنْ شَنَّعَتْ غَبْراءُ

قوله : أشبال مثل قوله مضروبا . ورى ابن كيسان :

أَسَدٌ في اللّقاءِ وَرْدٌ هَموسٌ

وقد اختار الناس هذه الرواية لسلامتها في الوزن " [70] .

ونبه على ما في آخر البيتين بقوله : " في نصفه الأول نقص لم تجر العادة بأن يستعمل مثله ، ورُوِيَ مثله وذُكِرَ في باب العين " [71] .

ولا يخفى أنه لمّا كان التشعيث بعدم لزومه ، علة جارية مجرى الزحاف ، جعله المعري زحافا على رغم أنه حَذْفُ أحد متحركي الوتد المجموع من وسط (فاعلاتن) ، ولا مدخل للزحاف إلى الأوتاد . و لَمّا كان إشكال البيتين في آخر العروض من كل منهما الذي لم يشبه آخر القافية ، جعل المعري ما فيهما تقفية على رغم أن ليس في التقفية ما في التصريع من تغيير وزن تفعيلة العروض عما هي عليه في سائر الأبيات .

إن " مضروبا " ، من معنى " مصفوعا " ، و" محسودا " من معنى " محروما " ، فضلا عن كونهما من وزنهما ؛ فكأنما استغنى البحتري بهذا التشابه الصرفي الدلالي عن ذلك التشابه القافوي !

مِنْ كَسْرِ الْجاهليّينَ

[22] قول أبي دُواد الإيادي من خَفيفيَّةٍ وافية صحيحة العروض والضرب :

" يا عَديًّا لِقَلْبِكَ الْمُهْتاجِ   أَنْ عَفا رَسْمُ مَنْزِلٍ بِالنِّباجِ " [72]

الذي شعث تفعيلة العروض (مُهْتاجِ = دن دن دن = فالاتن) ، دون تفعيلة الضرب (بِالنِّباجِ = دن ددن دن = فاعلاتن) ؛ فلم يتم بينهما التصريع الذي يتيح ذلك التشعيث ، وإن قفاهما جميعا .

مِنْ كَسْرِ الْأُمَويّينَ

[23] قول محمد بن بشير الخارجي من طَويليَّةٍ وافية مقبوضة العروض والضرب :

" يَسْعى لَكَ الْمَوْلى ذَليلًا مُدْقِعًا وَيَخْذُلُكَ الْمَوْلى إِذا اشْتَدَّ كاهِلُهْ " [73]

الذي حذف مقطعا قصيرا (سح) من أول تفعيلته الثالثة (مُدْقِعًا = دن ددن = فاعلن) .

مِنْ كَسْرِ الْعَبّاسيّينَ

[24] قول ديك الجن من كامليَّةٍ وافيــة صــحيحة العــروض مقطوعــة الضرب :

" يا بَكْرُ ما فَعَلَتْ بِكَ الْأَرْطالُ يا دارُ ما فَعَلَتْ بِكِ الْأَيّامُ " [74]

الذي قطع تفعيلة عروضه المضمرة (أَرْطالِ = دن دن دن = مُتْفاعِلْ) ، من دون أن يتم بين تفعيلتي العروض والضرب التصريع على النحو السابق .

كَسْرُ التَّقْصيرِ

مَنازِلُ الْكَسْرِ

[25] في هذا النوع من الكسر يُقَصِّرُ الشاعر المقطع الطويل . وقـد بـين الجدولان الخامس والسادس أنه لم يقع للبحتري ولا لجاهليي الأغاني - والجـدول الرابع أنه وقع لأبي تمام مرة واحدة ، والجدول السابع أنه وقع لأمويي الأغاني مرة واحدة ، والجدول الثامن أنه وقع لعباسيي الأغاني مرة واحدة . وفيما يلي أنظر فيما وقع لأبي تمام ، وفي بعض ما وقع لغيره .

كَسْرُ أَبي تَمّامٍ

[26] قوله من طَويليَّةٍ وافية مقبوضة العروض والضرب :

" يَقولُ فَيُسْمِعُ وَيَمْشي فَيُسْرِعُ وَيَضْرِبُ في ذاتِ الْإِلهِ فَيوجِعُ " [75]

الذي كَفَّ تفعيلته الثانية (مَفاعيلُنْ = ددن دن دن) ، التي كـادت تكـون مقبوضة فقط (مَفاعِلُنْ = ددن ددن) ، وقَصَّرَ مقطعها الأخير الطويل ؛ فصـارت مقبوضة مكفوفة جميعا معا (فَيُسْمِعُ = ددن دد = مَفاعِلُ) ، وهـو كمـا يقـول المعري " معدوم في شعر العرب ، والغريزة له منكرة ، لأنه يجمع بـين أربعـة

أحرف متحركة في وزن لم يستعمل ذلك فيه " [76] ، وهذه المتحركات الأربعة هي : مقابلا العين واللام من آخر (مفاعِلُ) المقبوضة المكفوفة – وهما الميم والعين من " فَيُسْمِعُ " – ومقابلا الفاء والعين من أول (فعولن) السالمة أو المقبوضة التالية لها ، وهما الواو والياء من " وَيَمْشي " .

لقد اجتمعت أربعة المتحركات في بحر الرجز مثلا من قديم كما أشارت دلالة عكس كلام المعري السابق ، بزحاف الخَبْل المركب من خَبْن (مُسْتَفْعِلُنْ) وطَيِّها اللذين تصير بهما إلى (مُتَعِلُنْ) . ولكن بقي اجتماعها قليلًا مكروهًا لأنه يشوه طبيعة العروض الإيقاعية المعتمدة على التوالي المتناوب للمتحركات والسواكن [77] .

أما اجتماع أربعة المتحركات بتركيب الزحاف في بحر الطويل ، من قبض (مفاعيلن) وكفها ، فلم يقع ، حتى إن العروضيين لم يسموه لأنهم لم يعرفوه ، بل قد نصوا في منعه على ضرورة المعاقبة بين ياء (مفاعيلن) ونونها [78] .

لقد نبه المعري على أخذ أبي تمام بيته هذا من قول سيدتنا عائشة أم المؤمنين ، في سيدنا عمر أمير المؤمنين – رضي الله عنهما ! – : " كانَ إذا قالَ أَسْمَعَ ، وَإِذا مَشى أَسْرَعَ ، وَإِذا ضَرَبَ أَوْجَعَ " [79] ، وكأنما يعتذر عنه بالدلالة على سعة علمه وبعد همته في طلب المعاني وضرورة مسامحته فيما يرتكب في سبيل ذلك !

ولا ريب لدي في أن أبا تمام وجد في هذا القول صِفَتَيْنِ كانتا مِنْ هَمِّه :

1 مديح القائد ببلوغ غايات الفتوة : الإسماع والإسراع والإيجاع ؛ فمهد لهذه الصفة بقوله فيما قبل بيتنا :

" وَلَمْ أَرَ نَفْعًا عِنْدَ مَنْ لَيْسَ ضائِرًا وَلَمْ أَرَ ضَرًّا عِنْدَ مَنْ لَيْسَ يَنْفَعُ "

ثم أوردها غاياتٍ بَلَغها أبو سعيد الثغري ممدوحه القائد ، تحمل وجهي الضر والنفع : منفعة المظلوم ومضرة الظالم ، على أصل سيرة سيدنا الفاروق ، رضي الله عنه !

2 حسن تقطيع الكلام وحسن ترصيعه ؛ فعلى رغم فعل الكــون المتصــدر المستولي على العبارة المستتر فيه اسمه ، تميــزت منهــا ثــلاث جمــل شرطيات من نمط تركيبي واحد : (أداة شرط معينة " إذا " + فعل شــرط ماض + فعل جواب ماض) ، وفي منتهى كل جملة منها فعلٌ علــى وزن (أَفْعَلَ) عينيُّ اللام : (أَسْمَعَ = أَسْرَعَ = أَوْجَعَ) ؛ فكانت العبارة بملاءمة تقطيعها وترصيعها للشعر ، وولع أبي تمام بالتقطيع والترصيع وإجادتــه لهما [80] ، غنيمة باردة ! ولا ريب في أن استلهاماته كاختراعاته ، طَــرَفٌ من إجاداته .

أقبل أبو تمام يسلك تلك العبارة في قصيدته ، يتحرى ألا يُشَوِّهَها ، وكأنما يتحرى أن يَبْعَثَ للمتلقين في الثَّغْرِيِّ روح الفاروق ، على النحو التالي :

1 حذف فعل الكون المستولي على الجمل .
2 أبقى ترتيب الجمل المتعاطفة بالواو ، على حاله .
3 حذف أدوات الشرط من أوائل الجمل .
4 أبقى ترتيب عناصر كل جملة على حاله .
5 غيَّر الأفعال من ماضوية مفتوحة إلى مضارعية مرفوعة .
6 عوض ذهاب الترتيب الشرطي بحذف " إذا " ، بالترتيب العطفي بإضــافة الفاء .
7 زاد بين فعلي مركب العطف الثالث بعض ما يتعلق بأولهما ويزيد معناه :

" كانَ إِذا قالَ أَسْمَعَ " = " يَقولُ فَيُسْمِعُ "
" وَإِذا مَشى أَسْرَعَ " = " وَيَمْشي فَيُسْرِعُ "
" وَإِذا ضَرَبَ أَوْجَعَ " = " وَيَضْرِبُ في ذاتِ الْإِلهِ فَيوجِعُ " .

فصارت الجملةُ الاسمية المنسوخة الواحدة الكبــرى ذاتُ الجمــل الفعليــة الشرطية الثلاث الصغرى ، إلى ست جمل فعلية خبرية عادية متعاطفة بنمطين من

التعاطف : حديث داخلي بالفاء بين كل جملتين كانتا جزأي الجملة الشرطية ، وقديم خارجي بالواو بين كل جملتين من هذه الجمل على النحو الذي كان .

ولا ريب في مناسبة ما فعله لكون الكلام في حَيٍّ يمدح ، بعدما كان في مَيِّتٍ يذكر بالخير ؛ ففي هذه السمات الجديدة حضور واستمرار وسرعة .

فأما مركب العطف الثالث فقد أدى به عَجُزَ البيت كله ، وأما مركب العطف الثاني فقد أدى به آخر تفعيلتي صدره (فعولن مفاعلن) معتمدا على جواز تَقْفِيَةِ ما سوى المطلع ولا سيما عند مفاصل المعاني المهمة ، منبها على أن منها هذه المعاني الشريفة – وفي التقفية ما في التصريع من تشبيه آخر الصدر بآخر العجز في إشباع حركة آخر متحركاته – فصارت " فَيُسْرِعُ " إلى " فَيُسْرِعو " من دون أن تكتب لها هذه الواو .

وأما مركب العطف الأول فلم يطابق تفعيلتي أول الصدر على أي نمط من أنماط صورهما ، الثلاثة الجائزة التالية [81] :

1 الحسن الأكثر استعمالا :
- (فعولن مفاعيلن) .
- (فعولُ مفاعيلن) .

2 الصالح الأوسط استعمالا :
- (فعولن مفاعلن) .

3 القبيح الأقل استعمالا :
- (فعولن مفاعيلُ) .
- (فعولُ مفاعلن) .
- (فعولُ مفاعيلُ) .

لقد نَقَصَ ساكِنٌ من آخره ، ولولا هذا النقص لطابق مركب العطف صورة النمط الثالث الثانية (فعولُ مفاعلن) . ولكن أبا تمام تمسك به تنبيها على حسن معناه ومبناه ، وربما كان مطمئنا إلى أن الإنشاد كفيل بتعويض نقص ساكنه بالوقفة

المنتظرة ، بل قد أبى المعري أن يكون أبو تمام السليم الطبع ، نَقَصَ ذلك الساكنَ مهما كان جَلالُ ما حَصَّله ، ولم يرتب في " أنه كان يتبع العين واوا في (يُسْمِعو) " [82] ، لُغَةً ، أو ضرورة !

كَسْرُ الْأُمَوِيّينَ

[27] قول ليلى الأخيلية من طَويليَّةٍ وافية مقبوضة العروض والضرب :

" فَعُفاتُه لَهْفى يَطوفونَ حَوْلَه كَما انْقَضَّ عَرْشُ الْبِئْرِ وَالْوِرْدُ عاصِبُ " [83]

الذي قَصَرَتْ تفعيلتَه الأولى من وسطها في حشو البيت (فَعُفا = ددن = فَعُلُنْ) .

مِنْ كَسْرِ الْعَبّاسِيّينَ

[28] قول سلم الخاسر من أُرْجوزَةٍ مجزوءة مقطوعة العروض والضرب :

" أَمْطارُها اللُّجَيْنُ وَالدُّرُّ وَالْعِقْيانُ " [84]

الذي أغرى المنشد بوصل شطري البيت بحيث تصير تفعيلته الثانية (لُجَيْنُ = ددن د = مُتَفْعِ) ، ولم يشأ أن يقول : (لُجَيْنٌ = ددن دن = مُتَفْعِلْ) الذي تسلم فيه التفعيلة من تقصير مقطعها الطويل الأخير ، كراهة اضطراب تركيب العطف بعطف المعرفتين على النكرة ، لأنه لن يستقيم له في الوزن تنكيرهما : " دُرٌّ وَعِقْيانُ " !

كَسْرُ الْإِضافَةِ

مَنازِلُ الْكَسْرِ

[29] في هذا النوع من الكسر يضيف الشاعر إلى مقاطع التفعيلة . وقد بين الجدول الرابع أنه وقع لأبي تمام مرة واحدة ، والجدول الخامس أنه وقع للبحتري مرتين ، والجدول السادس أنه وقع لجاهليي الأغاني ثلاث مرات ، والجدول السابع أنه وقع لأمويي الأغاني مرة واحدة ، والجدول الثامن أنه وقع لعباسيي الأغاني

مرتين اثنتين . وفيما يلي أنظر فيما وقع لأبي تمام والبحتري ، وفي بعض ما وقع لغيرهما .

كَسْرُ أبي تَمّام

[30] قوله من خَفيفيّة وافية صحيحة العروض والضرب :

" يا سَمِيَّ الَّذي تَبَهَّلَ يَدْعو رَبَّه مُخْلِصًا لَه في قُلْ أوحي " [85]

الذي أضاف إلى تفعيلته السادسة (فاعلاتن = دن ددن دن) التي كـادت تكون مشعثة فقط (فالاتن = دن دن دن) ، مقطعا طويلا (دَنْ = سببًا خفيفًـا = سحس / سحح) ؛ فصارت (قُلْ أوحي = دن دن دن دن) .

لا ريب في أن أبا تمام أحد طائفة قليلة من الشعراء العـرب ، اسـتوعبت الثقافة العربية الإسلامية استيعابا ، وأنه ملأ شعره بمعالم ثقافته هذه ملْئًا ، وأن منها لديه وجوهًا مختلفة من النظر الفني إلى القرآن الكريم باطنا مرة ، وظاهرا مرة ، وباطنا وظاهرا مرة ثالثة .

ولا ضير على مثل هذا الناظر ولا بأس بمثل هذا النظر ، مـا اسـتَقَرَّتْ للقرآن الكريم هَيْبَتُه وتَنَزَّهَتْ مَكانَتُه ، على النحو الغالب على أبي تمام . أمـا أن يَكْنِيَ في هذا البيت عن اسم غلامه (عبد الله) الذي لا نُؤَمِّل فيما بينهما خيـرا ، بأول سورة الجن " قل أوحي " ، المذكور " عبد الله " في قول الحق – سـبحانه ، وتعالى ! – : " لَمّا قامَ عَبْدُ اللّهِ يَدْعوهُ كادوا يَكونونَ عَلَيْهِ لِبَدًا " من آيتها التاسـعة عشرة – فجُرْأةٌ على هَيْبَة القرآن الكريم ومكانته ، كادت تَهْوي به في قَعْرِ مُظْلِمَةٍ ، لولا إضافة حرف الجر " في " .

ربما ظُنَّ في رسم البيت خطأ إضافة هذا الحرف ؛ إذ لو لم يضف : (قُلْ أوحي = دن دن دن = فالاتن) ، لاستقامت* التفعيلة مشعثة . ولكن في إضافته نجاة أبي تمام من مؤاخذة المتلقي ولا سيما أمير المؤمنين الذي أنَّبَه على جـرأة كهـذه ونهاه عنها [86] ؛ إذ لو لم يُضَفْ حرف الجر " في " ، لاتجهت العبارة إلى أمر ذلك المخاطب بالاعتراف بأن قد أوحي إليه أن يجيب أبا تمام وحده إلى ما يريده منه !

ربما كان أبو تمام يضيف الحرف " في " إذا كان في ملأ مـن النـاس ، ويحذفه إذا كان في ملأ من نفسه أو من خاصته ، ولكن لا ريب في أنه آثر بـذلك سلامته على سلامة الوزن !

كَسْرُ الْبُحْتُرِيِّ

[31] قوله من خَفيفيَّتَيْنِ وافيتين صحيحتي العروض والضرب :

" ولِماذا تَتَبَّعُ النَّفْسُ شَيْئًا جَعَلَ اللَّهُ الْفِرْدَوْسَ مِنْهُ بَواءَ " [87]

" بَعُدَتْ فيه الشِّعْرى مِنَ الْجَوِّ في الْحُكْمِ فَلا موقِدٌ لِنارِ الْهَجيرِ " [88]

الذي أضاف إلى التفعيلة الخامسة من أولهما ، والثانية من آخرهما (مستفع لن = دن دن ددن) ، التي كادت تسلم فيهما ، مقطعا طويلا (دَنْ = سببًا خفيفًا = سحس / سحح) ؛ فصارت (ــهُ الْفِرْدَوْسَ مِنْــ ، ــهُ الشِّعْرى مِنَ الْــ = دن دن دن ددن) .

ولقد نبه المعري على ذلك في أولهما قائلا : " كان في النسخة جَعَلَ اللَّـهُ الْفِرْدَوْسَ مِنْهُ بَواءَ ، وهو كسر ، والتغيير الذي ذكره ابن العميد (جَعَلَ اللَّهُ الْخُلْدَ مِنْهُ بَواءَ) . وقد جاء أبو عبادة بمثل هذا في غير موضع " [89] ، وفـي آخرهمـا قائلا : " يروى عن البحتري بزيادة حرفين وهو كسر ، وتقويمه : بَعُدَتْهُ الشِّعْرى ، أي بعدت فيه ، ويكون ذلك على تصييرهم الظرف مفعولا على السعة " [90] .

وإذا تأمل المتلقي المقطعين المزيدين على أول مجموعتي المقاطع التي أدت كلتا التفعيلتين ، وجدهما مقطعين طويلين مغلقين متكونين من هاء فضمة فـلام أو شين (" ــهُ الْــ " ، " ــهُ الشْــ " = سحس = دن) ، أي متطابقين مـن حيـث أصواتهما ومن حيث أصوات ما قبلهما – فإنه إذا كانت في اللام جانِبيَّةٌ ففي الشّينِ تَفَشٍّ ، وهما بمنزلة واحدة ، ثم قَبْلَ كل منهما في آخر مجموعتي المقاطع التي أدت التفعيلتين السابقتين ، مقطع طويل مفتوح – وفي تطابقهما بيان مدخل تَسَرُّبِ الكسر إلى البحتري ؛ فكأنه كان يختطف نطقَ الهاء المسبوقة بمدٍّ الملحوقة بلام التعريف ، بحيث لا يَكونُ كَسْرٌ ، أو بحيث لا يَظْهَرُ كَسْرٌ ، وكأنما فهم ذلك كلــه المعــري ؛

فأخلى اقتراحه لتقويم الكسر ، من المد السابق على الهاء (بعدته الشعرى) ، على حين لم يفهمه ابن العميد ؛ فلم يخل منه اقتراحه (جعل الله الخلد) .

مِنْ كَسْرِ الْجاهِلِيِّينَ

[32] قول هاتِفٍ بِمُهَلْهِلٍ من أُرْجوزَةٍ منهوكة مقطوعة الضرب :

" في بَطْنِ بِنْتِ مُهَلْهِلْ " 91

الذي أضاف إلى تفعيلته الأخيرة متحركا ، أي مقطعا قصيرا (تِ مُهَلْهِلْ = دددن دن) ، وكان ينبغي أن تكون (ددن دن = مُتَفْعِلْ) .

مِنْ كَسْرِ الْأُمَوِيِّينَ

[33] قول الفضل اللهبي من كامِلِيَّةٍ وافية حذاء العروض والضرب :

" أُمْرُرْ عَلى قَبْرِ الْوَليدِ فَقُلْ لَه صَلّى الْإِلهُ عَلَيْكَ مِنْ قَبْرِ " 92

الذي أَقْعَدَ فيه ، أي صَحَّحَ تفعيلة العروض (دددن ددن = متفاعلن) ، وهي قصيدته حَذّاء (دددن = متفا) .

مِنْ كَسْرِ الْعَبّاسِيِّينَ

[34] قول أشجع السلمي من كامِلِيَّةٍ وافية حذاء العروض والضرب :

" ذَهَبَتْ مَكارِمُ جَعْفَرٍ وَفَعالُه في النّاسِ مِثْلَ مَذاهِبِ الشَّمْسِ " 93

الذي أقعد فيه كذلك ، أي صَحَّحَ تفعيلة العروض (دددن ددن = متفاعلن) ، مثلما صححها الفضل اللهبي ، وهي في قصيدته حَذّاء (دددن = متفا) . والإِقْعادُ في عَروضِ الْكامِلِ كما يقول الجوهري ، " وَقَعَ في الْمَطْبوعِ - أي في شعرِ الشاعر القديم - لِلتَّوَهُّمِ أَوْ لِلضَّرورَةِ ؛ فَلِهذا كانَ يَرْجِعُ عَنْهُ إِذا وَجَدَ مَساغًا أَوْ نُبِّهَ عَلَيْهِ ، وَلا يَجوزُ أَنْ يُقاسَ عَلى النَّوادِرِ " 94 ، واختصاصه هذا بالعروض يخفف من ثقله على المتلقي كثيرا ، لأن عروض البيت مظنة وقف ما ، وفي الوقف عليها علاج كل ما يصيبها من تغييرات .

كَسْرُ الطَّمْسِ

مَنَازِلُ الْكَسْرِ

[35] في هذا النوع من الكسر يطمس الشاعر مقاطع التفعيلة ؛ فلا يكفي القول بحذفه منها ، ولا بإضافته إليها ، بل ربما تظهر عليها ملامح تفعيلة أخرى من بحر آخر . وقد بين الجدول السابع أنه لم يقع لأمويي الأغاني ، والجدول الرابع أنه وقع لأبي تمام مرة واحدة ، والجدول الخامس أنه وقع للبحتري مرتين اثنتين ، والجدول السادس أنه وقع لجاهليي الأغاني ست مرات ، والجدول الثامن أنه وقع لعباسيي الأغاني مرتين اثنتين . وفيما يلي أنظر فيما وقع لأبي تمام والبحتري ، وفي بعض ما وقع لغيرهما .

كَسْرُ أَبِي تَمَّامٍ

[36] قوله من خَفيفيَّة مجزوءة صحيحة العروض والضرب :

" لَسْتُ مَنْ يُلْقِي بِوَجْهٍ لِلْحَدِيثِ الْمُخَدَّشِ " [95]

الذي قلب تفعيلته الثانية (دن دن ددن = مستفع لــن) ، حتى صارت (قِي بِوَجْهِ = دن ددن دن = ×) ، على مثل تفعيلة (فـاعلاتن = دن دن ددن) ، القائم على تكرارها بحر الرمل ؛ فكأن البحرين التبسا عليه في صدر البيت ؛ فمال عن مجزوء الخفيف إلى مجزوء الرمل .

ولكنَّ في قوله : " يُلْقِي بِوَجْهِ " ، صفتين مهمتين :

1 مشابهة تراكيب الأمثال التعبيرية الشديدة التأثير ، من مثل قولهم : " لا يُسْمِعُ أُذُنًا خَمْشًا " ، الذي يضرب لمن " لا يَقْبَلُ نُصْحًا ، وَيَتَغَافَلُ عَنْهُ ، وَلا يُسْمِعُكَ جَوَابًا لِما تَقولُ لَه " [96] ، وهو قريب المعنى من تعبير أبي تمام . والخمش والخدش متقاربان ، ولكن خدش الوجه معروف ، فأما خمش غير الأذن فغير معروف حتى نص الميداني على أنه في هذا المثل الصوت ، ثم

روى فيه " لا يُسْمِعُ أُذُنًا جَمْشًا " – والجمش الصوت – واستحسن الرواية . وتراكيب الأمثال جامدة محفوظة .

2 عرض صورة فنية مثيرة لهوان سامع النميمة ؛ فكأن ليس منه وجهه ، فهو يلقيه عنه ، ثم كأن له وجوهًا ، فواحد لهذا وواحد لذاك ... !

وفي ذلك ما يرجح أن أبا تمام آثر غنيمة التعبير على سلامة الوزن .

كَسْرُ الْبُحْتُرِيّ

[37] قوله من رَمَلِيَّةٍ مجزوءة صحيحة العروض والضرب :

" ما زادَه اللّهُ إلّا في التّمادي في خَبالِهْ " [97]

الذي قلب تفعيلته الأولى (دن ددن دن = فاعلاتن) ، حتى صارت (ما زادَه الْـ = دن دن ددن = ×) ، على مثل تفعيلة (مستفعلن = دن دن ددن) ، القائم على تكرارها بحر الرجز ، أو تفعيلة (مستفع لن = دن دن ددن) المعروفة في بحري الخفيف والمجتث ، ومثل توالي التفعيلتين الأوليين في هذا البيت (مستفع لن فاعلاتن) معروف في بحر المجتث ، فكأن البحرين التبسا عليه ؛ فمال في صدر هذا البيت عن مجزوء الرمل إلى المجتث المجزوء .

ولقد انتبه السيد المحقق إلى هذا الكسر ، فقال : " هكذا ورد في الأصل ، وبه يختل البيت ، ولعل وجهه أن يكون (لَمْ يَزِدْهُ اللّهُ إلّا) . وقد تركناه على حاله " [98] ؛ فلو كان بـ(لم) النافية الجازمة الماضية القالبة ، لا " ما " النافية العامّة ، و(يزد) المضارع المنقلب بـ(لم) ماضيًا مستمرًّا ، لا " زاد " الماضي المنقطع ، لكان أرْجى التعابير لهذا الموقع فيما اقترح السيد المحقق .

وإنه لاقتراحٌ مُقارِبٌ ، يُعيد للتفعيلة مَلامِحَها (لَمْ يَزِدْهُ الْـ = دن ددن دن = فاعلاتن) . ولكن إذا تَخَيَّلْنا هذا الموقف الساخر الذي يقول فيه الناس في مهجو البحتري أمامه : زادَه اللّهُ فَضْلًا في عَقْلِه ، عرفنا كيف غلبته سُخْرِيَّتُه ؛ فنقض عليهم قولهم كلمة كلمة ، ولم ينتبه إلى الكسر !

[38] وقوله من خَفيفيَّةٍ وافية صحيحة العروض والضرب :

" ما ارْتضى الْهُرْمُزانُ شامِطُ باقي أنْ تُدْعى لَه وَلا أُعَمِّرَ بَتِّي " [99]

الذي قلب تفعيلته الرابعة (دن ددن دن = فاعلاتن) وزاد عليها مقطعا طويلا ، حتى صارت (أنْ تُدْعي لَه = دن دن دن ددن = ×) .

لقد انتبه إلى ذلك السيد المحقق ؛ فقال : " هكذا جاء البيت (...) ولم نهتد إلى وجه صحته " [100] . ولكن وجه صحته فيما أفهم أن يكون " شامط باقي " اسم الهرمزان أي الملك من ملوك الفرس الذين أكثر البحتري تعظيمهم والقياس إليهم ، أو محرفا عن اسمه بجَهْل الراوي ، أو مخترعا عن عَمْد البحتري إلى التهويل ، وأن المعنى موصول الهجاء بالبيت قبله :

" وَحَديثٍ عَنْ أُولَيكَ يُقَهِّي عَنْ سَماعِ الْحَديثِ يُنْشي وَيُغْني " [101]

على أنّ تعاظم مَهْجوِّه بمُنْتَسَبِه ساقط ، لأنه لا ينتسب إلى العظام المعروفين ، ولو كان انتسب لأنكروه كما ينكرون ألا يظَلَّ البحتري حزينا إذا اجترأ مَهْجوُّه على ذلك ! وربما قصد البحتري إلى بشاعة هذا الكسر ، كراهةً لمعنى هذا الجزء " أنْ تُدْعى لَه " ، وتكريها له ، على طريقة السُّخْرِيَّة السابقة نفسها !

مِنْ كَسْرِ الْجاهِلِيِّينَ

[39] قول بيهس الفزاري من بَسيطيَّة مُخَلَّعَة :

" قابِضَ رِجْلٍ باسِطَ أُخْرى وَالسَّيْفَ أُقْدِمُه أَمامَهْ " [102]

الذي شوه تفعيلته الثانية (لٍ باسِـ = دن دن د = ×) .

مِنْ كَسْرِ الْعَبّاسِيِّينَ

[40] قول عاصم بن وهب من سَريعيَّة وافية مطوية العروض مكشوفتها ، ومصلومة الضرب :

" مَنْ كانَ يَهْوى عاشِقًا واحِدًا فَأَنْتِ تَهْوَيْنَ عاشِقَيْنِ " [103]

الذي شوه تفعيلته الخامسة (وَيْنَ عاشِـ = دن ددن د = ×) ، فلما انْسَبَكَتْ في عَجُزِ البيت خرج عن السريع إلى مخلع البسيط !

الخاتِمَةُ

[41] لقد اجتهدت أن أكون جديرا بتلقي شعري أبي تمام والبحتري ؛ فلم أكتف بما قاله فيهما الآمدي والمعري من كسر الوزن ، بل احتَفَزْتُ بتناقض ما قالاه ، إلى البحث عن حقيقته في ديوانيهما وديوان سلفهما الذي رأيت أن يكون " الأغاني " للأصفهاني . نفيت عن شعريهما كثيرا من الكسور التي رجح لدي خطؤها الإملائي أو التشكيلي ، ثم أثبت أربعة أنواع من الكسر ، بثلاثة أبيات من شعر أبي تمام ، وستة من شعر البحتري :

1. كَسْرُ الْحَذْفِ (أن يحذف الشاعر المقطع من التفعيلة) : في بيتين من شعر البحتري ، استغنى فيهما بخصوصية اللغة (صيغة الكلمة ، ومعناها المعجمي) ، عن سلامة الوزن . وكان له فيه سلف من شعراء " الأغاني " الجاهليين والأمويين والعباسيين .
2. كَسْرُ التَّقْصيرِ (أن يقصر الشاعر المقطع من التفعيلة) : في بيت من شعر أبي تمام ، آثر فيه خصوصية اللغة (تركيب التعبير المضمَّن) ، على سلامة الوزن . وكان له فيه سلف من شعراء " الأغاني " الأمويين والعباسسن .
3. كَسْرُ الْإِضافَةِ (أن يضيف الشاعر المقطع إلى التفعيلة) : في بيت من شعر أبي تمام ، آثر فيه سياسة المتلقي على سلامة الوزن – وبيتين من شعر البحتري ، غفل فيهما بلهجة نطقه عن سلامة الوزن . وكان لهما فيه سلف من شعراء " الأغاني " الجاهليين والأمويين والعباسيين .
4. كَسْرُ الطَّمْسِ (أن يطمس الشاعر مقاطع التفعيلة) : في بيت من شعر أبي تمام ، آثر فيه خصوصية اللغةِ (تركيب التعبير الشبيه بالمضمن) ، على سلامة الوزن – وبيتين من شعر البحتري ، آثر فيهما خصوصية اللغة كذلك (تَركيبَ التعبيرين الشبيهِ بالمضمن والمسخورِ به) ، على سلامة

الوزن . وكان لهما فيه سلف من شعراء " الأغاني " الجاهليين والعباسيين [104] .

لذلك كله ينبغي أن نحمل قول الجوهري : " لا يسوغ – أي ما أثبتُه من كسر الوزن – للمحدث ولا للقديم ، لأن فيه تركا للوزن وإخراجا للنظم إلى النثر " [105] ، الذي أضاف فيه القدماء الذين لم يدركهم ، إلى المحدثين الذين أدركهم – على أن المراد به تعليم طلاب الشعر ارتكاب كسر الوزن ؛ فَإِنَّ الْكَسْرَ شُذوذٌ لا يُعَلَّمُ ، وكُلُّ شُذوذٍ عُلِّمَ خَرَجَ عن أنْ يكون شُذوذًا ؛ فلن يستقيم قوله على أن المراد وقوع الكسر ، فإنه قد وقع لمن أدركهم من الشعراء ومن لم يدركهم ، جميعا !

كذلك ينبغي التوقف فيما لاحظه الدكتور علي يونس ، من كثرة وقوع الكسر في الشعر الجاهلي دون غيره من الشعرين الأموي والعباسي ، وأن لذلك ثلاثة عوامل :

1 فطرية الجاهليين وطبيعية شعرهم التي لا حرص فيها على رونق .
2 تلقائية الشعراء الجاهليين إزاء عروض شعرهم بالقياس إلى من أدركوا علم العروض واضطروا إلى تعلمه ومراعاته واصطناعه .
3 غنائية أداء الشعر الجاهلي ، بحيث يعالج الغناء تلك الاختلالات أو يخفف منها [106] .

فإنه إذا كانت كسور شعراء " الأغاني " الجاهليين أكثر من كسور شعرائه الأمويين ، فقد كانت كسور شعرائه العباسيين ثلاثة أضعاف كسور شعرائه الجاهليين ، وإذا كانت صفات الجاهليين الثلاث السابقة ، هي عوامل كثرة وقوع الكسر لهم ، فقد جاء العصر العباسي بطوائف كثيرة مختلفة من الشعراء ، لم تخل بعضها من تلك الفطرية والتلقائية والغنائية ، بل اتخذتها مذهبا [107] .

أما زَعْمُ الدكتور عبد الله الغذامي ، أن ما عثر عليه من أَمْثِلَةِ كَسْرَيِ الإضافة والحذف ، وغَيْرِها ، " يؤكد لنا أن الوزن في الشعر شرط أساسي ، ولكن

أن يأتي بأي وزن يراه ، وله أن ينوع فيه ، كما أن عليه أن يجعل الوزن خاضعا للمعنى ؛ فيزيد في الوزن وينقص منه حسب ما يقتضيه معناه " [108] ، فكأنه الـذي فَنَّدَه الأخفشُ من وراء السنين بقوله : " إذا استَمَعَ مَعَكَ غَيْرُكَ ، فَقالَ لِما تَزْعُمُ أنَّه شِعْرٌ : لَيْسَ شِعْرًا ، ولِما تَزْعُمُ أنَّه لَيْسَ بِشِعْرٍ عِنْدَكَ : هُوَ شِعْرٌ ، فَما حُجَّتُكَ ؟ إنِ احْتَجَجْتَ عَلَيْهِ بِأنَّكَ تَسْمَعُ ، قالَ : أنا أيْضًا أسْمَعُ " [109] !

إنه لمن المبالغة في النتيجة المبنية على المبالغة في المقدمات ، أن يُلْغِـيَ من اعتبار الوزن ، شَرْطَيْ إدراك المتلقي وارتياحه الراسخين فيه ، بمـادة غيـر كافية ، بل في بعضها نظر تضمنه هذا البحث ؛ فلقد آثر أبو تمام والبحتري فـي كسور الحذف والتقصير والطمس ، خصوصية اللغة حقا على سلامة الوزن ، وهو ما يثبت طرفا من نتيجته ، ولكن على جهة شذوذ حال نسبة (0,02%) في حال مجموع الأبيات المطرد ، ثم قد خضعا في كسر الإضافة لغير خصوصية اللغـة ، وهو ما يثيبت طرفا آخر من عادات الشاعر الاجتماعية ، ولكن على جهة شـذوذ حال نسبة (0,01%) في حال مجموع الأبيات المطرد .

إن عمل الدكتور عبد الله الغذامي كله ، وجه من تعلـيم طـلاب الشـعر ارتكاب ذلك الشذوذ ، ولو قد كَفْكَفَ من غُلَوائه قليلا ، لاطمأن إلى أن مَكانَةَ الشاذ في مَكانِه من المطرد ، خالًا مُثيرًا في خَدٍّ بَيْضاءَ بَرْزَةٍ !

لقد بينت في الفقرة السادسة طرفا من معالم تلمذة البحتري لأبي تمام فـي الوزن ، وينبغي أن يستمر القول بتلمذته له في الكسر كذلك ، بالمعالم التالية :

1 أن نسبة أبيات كلٍّ منهما المكسورة ، التـي يبينهمـا الجـدولان الرابـع والخامس ، إلى مجموع أبياته ، واحدة .

2 أن أكثر أبيات كل منهما المكسورة المتخرجة في بحرين ، هي من بحـر واحد ، هو الخفيف .

3 أن أنواع الكسر الواقعة لهما إذا شَبَّهْنا كسر التقصير المختص به أبو تمام بكسر الحذف المختص به البحتري ، لأنهما جميعا من النقص – واحدة .

4 أن نسب وقوع هذه الأنواع بعضها إلى بعض في شعر كل منهما ، واحدة .

5 أنهما كليهما آثرا خصوصية اللغة على سلامة الوزن ، في نوعين من الكسر ، وخضعا لعاداتهما الاجتماعية في النوع الثالث .

من ثم لم يشتط التبريزي تلميذ المعري ، حين قال في قول أبي تمام :

" أَذْكَرْتَنا الْمَلِكَ الْمُضَلَّلَ في الْهَوى وَالْأَعْشَيَيْنِ وَطَرْفَةَ وَلَبيدا "

" كأن الطائي جعله مُسَمًّى بِطَرْفَةَ مِنْ (طَرِفَتْ عَيْنُه) . وقد استعمله البحتري بتسكين الراء ، فهذا يدل على أن أبا تمام قاله كذلك ، لِأَنَّ الْبُحْتُرِيَّ كانَ يَتَّبِعُه في كُلِّ طُرُقِه ، وذلك قوله :

وَكَذاكَ طَرْفَةُ حينَ أَوْجَسَ ضَرْبَةً في الرَّأْسِ هانَ عَلَيْهِ قَطْعُ الْأَكْحَلِ " [110] .

بل دل على حُنْكَتِه أن جعل شعريهما شعرا واحدا ، ثم فَسَّرَ بِبَعْضِه بَعْضًا .

فأما قول الآمدي المذكور في المقدمة : " لا تَكادُ تَرى في أَشْعارِ الْفُصَحاءِ وَالْمَطْبوعينَ عَلى الشِّعْرِ مِنْ هذا الْجِنْسِ – أراد كسور شعر أبي تمام وزحافاته – شَيْئًا " [111] ، فقد أثبت البحث خطأ ما يخص كسر الوزن منه ، وأن في شعر سلفه من أنواع الكسر ما لم يقع له – وقوله : " ما رَأَيْتُ شَيْئًا مِمّا عيبَ بِه أبو تَمّامٍ إِلّا وَجَدْتُ في شِعْرِ الْبُحْتُرِيِّ مِثْلَه ، إِلّا أَنَّه في شِعْرِ أَبي تَمّامٍ كَثيرٌ وَفي شِعْرِ الْبُحْتُرِيِّ قَليلٌ " [112] ، فقد أثبت البحث صحة ما يخص كسر الوزن منه ، وألّا حقيقة لتفاوتهما كثرة وقلة ، إلا ميل الآمدي إلى البحتري !

جَداوِلُ الْفَصْلِ الْخامِسِ

الجدول الأول *

البحور	أبو تمام		البحتري	
	قصائده	أبياتها	قصائده	أبياتها
الطويل	85	1614	204	4437
المديد	3	12	1	4
البسيط	84	1193	119	1801
الوافر	45	671	92	1282
الكامل	125	2346	173	3489
الهزج	3	14	3	39
الرجز	9	150	9	82
الرمل	9	52	24	282
السريع	31	216	57	251
المنسرح	20	278	39	602
الخفيف	65	679	149	2710
المجتث	1	6	4	13
المتقارب	6	92	59	669
المجموع	486	7323	933	15661

- تنبيهان :

1 أن قصائد أبي تمام في عَدّ المحقق تسعون وأربعمئة (490) ، ولكن تكرر فيها رقمان (34 ، 327) ؛ فكانت اثنتين وتسعين وأربعمئة (492) ، ثم قفز عَدُّ المحقق علــى ستة أرقام (176 ، 177 ، 178 ، 179 ، 450 ، 488) فرجعت إلى ست وثمــانين وأربعمئة (486) .

2 أنني استفدت مما ألحقه محقق ديوان البحتري من إحصاء بديع لشعره ، بعدما اختبرت إتقانه ، وإن وضع في عين الوافر من آخر جداوله قصيدتين من الطويل .

الجدول الثاني

المنزلة	1	2	3	4	5	6
الهجري1	طويل	كامل	وافر	بسيط	خفيف	رجز
أبو تمام	الكامل	الطويل	البسيط	الخفيف	الوافر	السريع
البحتري	الطويل	الكامل	الخفيف	البسيط	الوافر	المتقارب

7	8	9	10	11	12	13
متقارب	منسرح	رمل	مديد			
المنسرح	الرجز ، الرمل	المتقارب	المديد ، الهزج	المجتث		
السريع	المنسرح	الرمل	الرجز	المجتث	الهزج	المديد

الجدول الثالث

الخطأ	الإملائي		التشكيلي		المجموع
	الكاسر	غير الكاسر	الكاسر	غير الكاسر	
أبو تمام	38 (%0,52)	82 (%1,12)	78 (%1,06)	200 (%2,73)	398 (%5,43)
البحتري	47 (%0,30)	158 (%1)	179 (%1,14)	387 (%2,47)	771 (%4,92)

الجدول الرابع

الكسر	صاحبه	صفحته	موضعه	بحره	أبياته	
التقصير	أبو تمام	326/2	الصدر	الطويل	1	3 (%0,04)
الإضافة		180/4	الضرب	الخفيف	1	
الطمس		381/4	العروض		1	

الجدول الخامس

الكسر	صاحبه	صفحته	موضعه	بحره	أبياته	
الحذف	البحتري	2059/4 ، 1238/2	العروض	الخفيف	2	6 (%0,04)
الإضافة		40/1	العجز	الخفيف	2	
		887/2	الصدر			
الطمس		1914/3	الصدر	الرمل	2	
		396/1	العجز	الخفيف		

الجدول السادس

الكسر	صاحبه	صفحته	موضعه	بحره	أبياته		
الحذف	أبو دواد الإيادي	6214	العروض	الخفيف	1	3	13
	السليك بن السلكة	8102	الشطر	السريع	1		
	أنس الخثعمي	8103	الصدر	البسيط	1		
التحويل	أم عمرو بنت مكدم	5829	العروض	البسيط	1		
الإضافة	هاتف بمهلهل	3838	الضرب	الرجز	1	3	
	الحارث الدوسي	4736	العروض	الكامل	1		
	حاتم الطائي	6727			1		
الطمس	مجهول	6606 ، 6605	الصدر	البسيط	[illegible]	6	

	بيهس الفزاري	9784			4		

الجدول السابع

الكسر	صاحبه	صفحته	موضعه	بحره	أبياته	
الحذف	محمد الخارجي	5882	العروض	الطويل	3	5
	أبو ليلى الأبيض	8671	الضرب			
	الراعي النميري	9621	الصدر	الطويل		
التقصير	ليلى الأخيلية	4032	الصدر	الطويل	1	
الإضافة	الفضل اللهبي	5970	العروض	الكامل	1	

الجدول الثامن

الكسر	صاحبه	صفحته	موضعه	بحره	أبياته		
الحذف	ديك الجن	4936	العروض	الكامل	1	9	39
	أبو العتاهية	7517	العجز	الخفيف	1		
	عبد الله التيمي	7693			1		
	إبراهيم بن المدبر	8890	الصدر	السريع	1		
	الحسن بن وهب	9190	الضرب	الخفيف	2		
		9192	الصدر	السريع			
	إبراهيم اليزيدي	9263	العروض	الخفيف	1		
	أبان اللاحقي	9321	الصدر	السريع	1		
	عمار ذو كبار	9636	العجز	الرمل	1		
التقصير	مسلم الخاسر	7569	العروض	الرجز	1		
التحويل	محمد العلوي	6204	الضرب	السريع	10	25	
	مسلم الخاسر	7568	العروض		1		
		7568	الضرب		5		
		7576			2		
	مسلم بن الوليد	7780			1		
	إبراهيم بن المدبر	8878	العجز		6		
الإضافة	أشجع السلمي	7024	العروض	الكامل	2		
الطمس	الحسن بن وهب	9230	العجز	السريع	2		
	عاصم بن وهب	7617					

حَواشي الفَصْل الخامِس

1 الآمدي : 306/1 .

2 السابق : 309/1 .

3 السابق : 309/1 .

4 السابق : 408/1 .

5 أبو تمام : 1/1 .

6 السابق : 299/1-300 .

7 السابق : 326/2 ، وراجع قريبا من ذلك في : 83/3 ، 326/4 ، 327 .

8 السابق : 255/2

9 المعري : 18 .

10 السابق : 157 .

11 السابق : 200 .

12 حسين : 231 .

13 السامرائي (إبراهيم) : 69 .

14 البحراوي : 56 . وقد نبه البهبيتي - 489 - في سمات العصر العباسي الثاني بدءا من أبي تمام ، على مراجعة الشعراء للأوزان الطوال المناسبة لجد الموضوع السياسي .

15 أرجو أن تتقبل هذه الأخطاء بصدرها الرحيب ، دار المعارف التـي تعيـد الآن نشـر ديوان البحتري .

16 أبو تمام : 592/4 .

17 التبريزي : 43-44 .

18 ابن هشام : 217/1 .

19 السامرائي (فاضل) : 189/4 ، 190 ، 206 .

20 أبو تمام : 383/4 .

21 السابق : 383/4 .

22 السابق : 275/1 .

23 السابق : 349/2 .

24 ربما عاقت المتلقي سلامة تفعيلة عروض أول البيتين (في نَصْلِه الْـ = دن دن ددن = مستفعلن) التي ألفها مطوية . ولقد ضبط العروضيون صورة بحر المنسـرح الأولـى بمنع خبل العروض وطي الضرب مرة - ابن عبد ربه : 315/6 - وبسلامة العروض وطي الضرب مرة ثانية - التبريزي : 103 - وبصحة العروض وطي الضرب مـرة ثالثة - الدماميني : 200 ، والدمنهوري : 95 - فلم يجد لذلك الدكتور إبراهيم أنيس - 95 - من معنى " إلا الافتراض الخيالي ، لأنا لا نعلم شعرا صحيح النسبة قد انتهـت أشطره في هذا البحر بوزن (مستفعلن) " ؛ فأورد عليه الدكتور شعبان صـلاح مـن شعر درهم بن يزيد بن ضبيعة والوليد بن يزيد والحزين وابن عبدل الأسدي والكميـت وابن قيس الرقيات وابن مناذر ، ما يشهد على وقوعها للقدماء سالمة ، ونبه على مثـل ذلك من شعر أبي العتاهية وأبي نواس والمتنبي ، ثم قـال - 208-209 - : " هـي

نماذج تعني فيما تعنيه ، أن استعمال الطي في عروض المنسرح أمر ليس واجبا ، وإنما هو مستحسن ، بدليل ما سقناه من أشعار * . وينبغي أن يضاف إلى ما أورده ونبه عليه الدكتور شعبان صلاح ، ثلاثة وثلاثون بيتا من (33 / 278 = 12%) من شعر أبي تمام من صورتي بحر المنسرح الوافي الأولى والثانية – أبو تمام : 268/1 ، 271 ، 273 ، 274 ، 275 ، 423 ، 424 ، 425 ، 430 ، 431 ، 433 ، 434 ، 437 ، 438 ، 440 ، 441 ، 2/ 226 ، 231 ، 232 ، 317 ، 343 ، 345 ، 346 ، 350 ، 405 ، 305/4 ، 306 – سلمت فيها تفعيلة العروض ، ستة منها في قصيدة بيتنا الأول وهو أحدها ، وستة منها في قصيدة بيتنا الآخر ! بل قد حطب البحتري في حبل أبي تمام ، في تسعة أبيات (9 / 602 = 1%) من شعره – البحتري : 242/1 ، 1035/2 ، 1335 ، 1404/3 ، 1407 ، 1850 ، 2196 – سلمت فيها تفعيلة عروض صورة بحر المنسرح الأولى .

25 ابن رشيق : 28/2 .
26 أبو تمام : 315/2 .
27 السابق : 45/4 .
28 السابق : 467/4 .
29 ابن منظور : حيي .
30 السابق نفسه .
31 البحتري : 332/1 .
32 المعري : 179-180 .
33 البحتري : 1106/2 .
34 السابق : 443/2 .
35 السابق : 1035/2 .
36 السابق : 1205/2 .
37 السابق : 2336/4 .
38 السابق : ح 1035/2 .
39 السابق : 270/1 .
40 السابق : 167/1 .
41 السابق : 395/1 .
42 السابق : 504/1 .
43 السابق : 523/1 .
44 السابق : 809/2 .
45 السابق : 1094/2 .
46 السابق : 1486/3 .
47 السابق : 1638/3 .
48 السابق : 1639/3 .
49 السابق : 1663/3 .
50 ابن منظور : خصي
51 البحتري : 522/1 .
52 السابق : ح 523/1 .
53 السابق : ح 809/2 .
54 المعري : 156 .
55 المسعودي : 200/4 .
56 البحتري : 850/2 .
57 التبريزي : 167 .
58 ابن عصفور : 132-133 .

59 البحتري : 850/2 .
60 أبو تمام : 371/2 .
61 ابن منظور : قور .
62 أبو تمام : 532/4 .
63 التبريزي : 96 .
64 صلاح : 202 .
65 أبو تمام : 532/4 .
66 ابن منظور : ملى .
67 البحتري : 1103/2 .
68 السابق : 1238/2 .
69 السابق : 2059/4 .
70 المعري 140 ، والذي فيه " وهو قليل في أشعار المحدثين " ، والصواب – إن شاء الله – ما أثبتّ .
71 المعري : 214 .
72 الأصفهاني : 6214/17 .
73 السابق : 5882/16 .
74 السابق : 4936/14 .
75 أبو تمام : 326/2 .
76 السابق : 326/2 .
77 الدماميني : 86 .
78 الدماميني : 90 . والمعاقبة أحد قوانين ضبط توالي المتحركات والسواكن ، إذا ما أجراه العروضي على تفعيلة كـ(مفاعيلن) يعتورها زحافا القبض والكف ، امتنع اجتماعهما فيها ، فإذا قبضت فحذفت ياؤها لم تكف فتحذف نونها ، وإذا كفت لم تقبض.
79 أبو تمام : 327/2 .
80 ابن رشيق : 28/2 .
81 الدماميني : 86 .
82 أبو تمام : 326/2 .
83 الأصفهاني : 4032/2 .
84 السابق : 7569/22 .
85 أبو تمام : 180/4 .
86 السابق : حاشية المحقق .
87 السابق : 40/1 .
88 السابق : 887/2 .
89 المعري : 26 .
90 السابق : 112 . والذي فيه " على تصييرهم الظرف محمولا على السعة " ، والصواب – إن شاء الله – ما أثبتّ .
91 الأصفهاني : 3838/12 .
92 السابق : 5970/17 .
93 السابق : 7024/20 .
94 الجوهري : 54 .
95 أبو تمام : 381/4 .
96 الميداني : 159/3 .
97 البحتري : 1914/3 .
98 السابق : ح 1914/3 .
99 السابق : 396/1 .
100 السابق : ح 396/1 .

101السابق : 396/1 .

102الأصفهاني : 9784/29 .

103السابق : 7617/22 .

104انفرد شعراء " الأغاني " الجاهليون والعباسيون بكسر التحويل ؛ إذ حول بعض الشعراء الجاهليين مقطعين قصيرين إلى مقطع طويل ، وحول بعض الشعراء العباسيين مقطعـا زائد الطول إلى مقطعين طويلين .

105الجوهري : 54 .

106يونس : 206-207 .

107معرض ذلك " أغاني " الأصفهاني .

108الغذامي : 105 .

109الأخفش : 131-132 .

110أبو تمام : 408/1 .

111الآمدي : 309/1 .

112السابق : 408/1 .

كُتُبُ الْفَصْلِ الْخامِسِ

- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) : " الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري " ، بتحقيق السيد أحمد صقر ، وطبعة دار المعارف الرابعة (العدد 25 من سلسلة ذخائر العرب) ، وتوزيع مكتبة الخانجي بالقاهرة .
- ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني الأزدي) " العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده " ، بتحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، وطبعة دار الجيل ببيروت ، الخامسة في 1401هـ- 1981م .
- ابن عبد ربه (أحمد بن محمد الأندلسي) : " العقد الفريد " ، بتحقيق الدكتور عبد المجيد الترحيبي ، وطبعة مؤسسة جواد ببيروت الأولى ، في 1404هـ=1983م ، ونشرة دار الكتب العلمية .
- ابن عصفور (أبو الحسن علي بن عبد المؤمن الإشبيلي) : " ضرائر الشعر " ، بتحقيق السيد إبراهيم محمد ، وطبعة 1982م الثانية ، ونشرة دار الأندلس ببيروت .
- ابن منظور (أبو الفضل محمد بن مكرم المصري) : " لسان العرب " ، بطبعة دار المعارف بالقاهرة ، ونشرتها .
- ابن هشام (جمال الدين الأنصاري) : " مغني اللبيب " ، بطبعة دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي وشركاه) بالقاهرة ، ونشرتها .
- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي) : " ديوانه بشرح التبريزي " ، بتحقيق محمد عبده عزام ، وطبعة دار المعارف الخامسة ، ونشرتها (العدد 5 ، من سلسلتها ذخائر العرب) .
- الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة) : " كتاب العروض " ، بتحقيق الدكتور أحمد عبد الدايم ، وطبعة 1409هـ= 1989م ، ونشرة مكتبة الزهراء بالقاهرة .
- الأصفهاني (علي بن الحسين القرشي) : " الأغاني " ، بتحقيق إبراهيم الإبياري ، وطبعة 1969م ، ونشرة دار الشعب بالقاهرة .
- أنيس (الدكتور إبراهيم) : " موسيقى الشعر " ، بطبعة 1988م السادسة ، ونشرة مكتبة الأنجلو المصرية .

- البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي) : " ديوانه " بتحقيق حسن كامل الصيرفي ، وطبعة دار المعارف بمصر الثالثة ، ونشرتها (العدد 34 من سلسلتها ذخائر العرب) .
- البحراوي (الدكتور سيد) : " العروض وإيقاع الشعر " ، بطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب في 1993م .
- البهبيتي (الدكتور نجيب) : " تاريخ الشعر العربي آخر القرن الثالث الهجري " ، بطبعة النجاح الجديدة ، ونشرة دار الثقافة بالدار البيضاء في 1982م .
- التبريزي (أبو زكريا يحيى بن علي الشيباني الخطيب) : " الكافي في العروض والقوافي " ، بطبعة المدني ، ونشرة مكتبة الخانجي بالقاهرة .
- الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حماد) : " عروض الورقة " ، بتحقيق الدكتور صالح جمال بدوي ، وطبعة نادي مكة الثقافي في 1406هـ-1985م .
- حسين (الدكتور طه) : " تجديد ذكرى أبي العلاء " ، بطبعة دار المعارف بالقاهرة ، التاسعة .
- الدماميني (أبو عبد الله محمد بدر الدين بن أبي بكر) : " العيون الغامزة على خبايا الرامزة " ، بتحقيق الحساني حسن عبد الله ، وطبعة 1415هـ- 1994م ، الثانية ، ونشرة مكتبة الخانجي بالقاهرة .
- الدمنهوري (السيد محمد) – حاشيته " الإرشاد الشافي على متن الكافي للقنائي " ، بطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ، الثانية في 1377هـ- 1957م .
- السامرائي (الدكتور إبراهيم) : " مع المعري اللغوي " ، بطبعة مؤسسة الرسالة ببيروت ، الأولى في 1404هـ-1984م ، ونشرتها .
- السامرائي (الدكتور فاضل صالح) : " معاني النحو " ، بطبعة دار الفكر بعمان الأردن ، الأولى في 1420هـ-2000م .
- صلاح (الدكتور شعبان) : " موسيقى الشعر بين الاتباع الابتداع " ، بطبعة المدينة بالقاهرة ، الثانية في 1409هـ-1989م ، ونشرة دار الثقافة العربية بالقاهرة .
- الغذامي (الدكتور عبد الله) : " الصوت القديم الجديد : دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث " ، بطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، في 1987م .
- المسعودي (أبو الحسن علي بن الحسين بن علي) : " مروج الذهب ومعادن الجوهر " ، بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .

- المعري (أبو العلاء أحمد بن سليمان) : " عبث الوليد " ، بتحقيق محمد عبد الله المدني ، ومراجعة محمد الطيب الأنصاري ، وطبعة الترقي بدمشق ، في 1936م .
- الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد) : " مجمع الأمثال " ، بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وطبعة عيسى البابي الحلبي بالقاهرة ، في 1987 .
- يونس (الدكتور علي) : " نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي " ، بطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، في 1993م .